lucian raicu

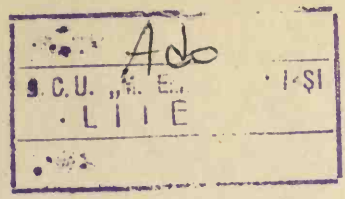
liviu rebreanu

Marilena Fîrdea

lucian raicu

liviu rebreanu

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



cuprins

I vocația de romancier. asceza muncii artistice 9

rădăcini. cristalizări. experiențe decisive 33

concepții estetice. cărți preferate 59

II ion 71

pădurea spînzuraților 113

adam și eva 149

ciuleandra 173

crăișorul 193

răscoala 211

jar 259

gorila 273

amîndoi 283

III constructorul. arta romanului 291

«cumpătarea goetheană». obiectivitatea. condiția romanului epic 311

nostalgia eticului 329

rebreanu și romanul românesc 339

în competiție 359

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„În adolescență eram și eu foarte fecund... Deîndată, însă, ce am coborît în București și mi-am înțeles rostul între literați, m-a cuprins o adevărată spaimă în fața cuvîntului scris, un respect și o responsabilitate nemărginită față de orice rînd. De aici s-a născut dificultatea prozei mele."

LIVIU REBREANU

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

vocația de romancier. asceza muncii artistice

Vocația de romancier are la Rebreanu îndreptățiri lăuntrice, fiind numai superficial rezultatul dobîndirii, prin muncă tenace și stăruitoare aplicație la obiect, a unei desăvîrșite îndemînări profesionale. Nașterea sa ca romancier este expresia unui conținut sufletesc de un fel deosebit, frămîntat ani de-a rîndul, mult înaintea apariției lui Ion, de obsesia unei „taine" primordiale ascunse în materia existenței, dincolo de formele ei aparente, a unor legături trainice și secrete ce dau o justificare mai profundă actelor disparate și le unifică pe dedesubt într-un destin de neînlăturat. Pentru a capta sensul acestor legături, scriitorul trebuie să cuprindă durata nefragmentată, curgerea integrală a unei existențe, ciclurile compacte ale timpului, să creeze din nou viața, cu „duhul" ei impalpabil, de-o esență parcă misterioasă, silindu-se a-i dezlega simbolurile majore, supracotidiene, și evitînd a da cititorului senzația că i le atribuie prin speculații și artificiu.

Un roman va fi drumul anevoios al unei descoperiri și al unei descinderi în inima însăși a existenței, un drum pe care-l faci însoțit de sentimentul unei experiențe unice, ireversibile, cu implicații în absolutul vieții și al morții. Sensul autentic al romanelor lui Rebreanu este de lămurit atunci în subteranele acestora, prin care scriitorul a căutat să comunice cu marile directive, cu marile elanuri ale vieții, prinse în mișcarea lor originară.

Esențialul în literatura sa este această privire îndîrjit ațintită spre tainele vieții, în care sălășluiește o îndreptățire mai adîncă a lucrurilor decît ne-ar putea-o divulga contemplația suprafețelor prin mijlocirea unui „realism" de factură moderată, satisfăcut de înregistrarea aspectelor vizibile ale lumii. În ciuda aparențelor contrarii, romanele lui Rebreanu sînt mișcate de o ambiție supremă, necunoscută și neîncercată de adepții „școlii realiste".

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Răspunderea înfricoșată pentru cuvîntul scris intră ca un factor constitutiv al geniului său, în formula căruia improvizația, inflația verbală, fraza neacoperită de conținutul ei, de singurul ei conținut, sînt de neimaginat.

„În adolescență eram și eu foarte fecund, după cum auziși. Deîndată, însă, ce am coborît în București și mi-am înțeles rostul între literați, m-a cuprins o adevărată spaimă în fața cuvîntului scris, un respect și o responsabilitate nemărginită față de orice rînd. De-aci s-a născut dificultatea prozei mele. De altfel, nu e nevoie numaidecît să scrii sute de volume. Flaubert a scris numai șapte romane și toate au rămas. Balzac peste o sută, dar numai vreo zece înfruntă timpul. Proporția e aceeași, după cum vezi..."

Forța creatoare, Liviu Rebreanu părea a și-o datora generoasei naturi. Mulți contemporani erau înclinați să o privească astfel, fără a bănui uriașa încordare, combustiunea la capătul căreia se cristalizase. Se afirma că: „El e întruchiparea unui om armonic, care nu-și plătește cu nici o tristețe superioritatea sa de creator". Capodopercle li se înfățișau ca o „zestre" a naturii, primită senin și fără tristețe: „Liviu Rebreanu îmi produce mereu impresia unui om virgin de triști".

Cît de superficială apare această imagine! În realitate, scrisul lui Rebreanu a fost o jertfă continuă, reluată sub puterea unui blestem.

„În ultimele lui luni nu l-am mai văzut, și moartea lui, după grele încercări, apărea prietenilor și cunoscuților ca sfîrșitul oarecum previzibil al unei vieți puse în serviciul unei opere. Ideea de operă, voința dîrză de a o construi au dominat întreaga viață a lui Rebreanu și aceasta din urmă n-a fost pentru el decît elementul operei sacrificat cu bunăștiință în combustiunea edificării ei. Am fost martorii acestui sacrificiu..."[1]

Natura de romancier, Liviu Rebreanu și-a clădit-o nu numai deprinzînd cel dintîi și pînă astăzi cel mai bine secretele și indemînările profesionale impuse de execuția unui roman în sensul foarte pur și rareori respectat al acestei noțiuni, dar, înainte de toate, prin trudnica experiență a adaptării la viață. Antenele sensibile și le-a creat de unul singur. I-a fost dat dintru început să traverseze situațiile fundamentale

[1] Tudor Vianu, Jurnal, E.P.L., 1961, p. 29—30.

ale existenței, a înfrînt obstacole, a pipăit cu propriile-i simțuri pragurile incomode și toate articulațiile vieții.

„De aceea, poate, îi înțeleg atît pe tineri", mărturisea la împlinirea vîrstei de 50 de ani.[1] „Cît am suferit eu însumi însetat după o încurajare cel puțin morală — de cea materială să nu pomenim, fiindcă în vremea tinereții mele totul mergea mult mai greu..."

„Privind din perspectiva de acum, suferințele prin care am trecut își au necesitatea și farmecul lor."

Acest caracter de n e c e s i t a t e al încercărilor traversate, resimțit de Rebreanu, definește o natură, o „fire" de romancier. Și ne ferește de a atribui totul v o i n ț e i, de a pune totul pe seama a m b i ț i e i de a fi romancier. Sfidîndu-i „voința", punîndu-se de-a curmezișul ei, cum atît de bine înțelegem parcurgînd paginile acelui edificator jurnal travestit care este C a l v a r u l, experiențele cruciale îl caută, ele, pe Rebreanu și îl silesc să intre în ele și, de bine, de rău, vrînd-nevrînd — și nu mereu cu o glorioasă „tărie" — să se descurce în rețeaua complicației lor.

Atît de persistentă, încît a trecut din cafenea de-a dreptul în legendă și e nevoie de oarecare energie pentru a o dezrădăcina, imaginea unui Rebreanu „elementar", nerafinat, aproape incult, „baci ardelean", privind lumea „cu ochi mirați" etc., etc. răzbate pînă în zilele noastre. Deplîngînd proasta calitate a cronicilor dramatice redactate de Rebreanu, un memorialist găsește explicația pretinsei inaptitudini în nefamiliarizarea marelui scriitor („acest talentat romancier", zice binevoitor memorialistul) cu problematica mai subtilă („occidentală") ce se reprezenta pe scenele noastre și care trebuie să fi stîrnit uimirea atît de primitivului autor al P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r, al C i u l e a n d r e i, al romanului țărănesc I o n: „În piesele care se jucau pe scenă nu erau însă numai țărani... Ieșeau la rampă actrițe în toalete de bal... Se perindau prin fața publicului bucureștean tablouri din viața orășenească a Occidentului, care trebuiau interpretate. Dar Rebreanu privea totul cu ochi mirați de baci ardelean." Cît de îngustă, cu tot aerul înșelător de a fi unanim accep-

[1] Dan Petrașincu, L i n g ă L i v i u R e b r e a n u, i n z i u a c e l o r c i n c i z e c i d e a n i, Viața literară, nr. din 15 dec. 1935 — 1 ianuarie 1936.

tată, este această perspectivă, încerc să arăt, folosind atîtea probe indirecte, de-a lungul cercetării de față luată în totalitatea ei. Șerban Cioculescu vorbește într-un articol de Liviu Rebreanu — poetul Bucureștilor.[1] Acest „rural", acest „elementar", acest „baci ardelean" cu „ochi mirați", bănuit de a se fi speriat văzînd pe scenă „tablouri din viața orășenească...", scruta cu o privire atentă orașul, marele oraș. În observarea mediului citadin nu era chiar un nechemat, cum îl consideră nu numai amatorii de legende ușor de consumat, dar și critici cu autoritate. Pentru a releva intelectualitatea de substanță, gîndirea ascuțită și profundă, nuanțată, a scriitorului, cît și înalta sa conștiință estetică, nici nu cred că e necesar să ne referim la operele, articolele literare și documentele care fac dovada directă a acestor însușiri, nu e necesar să recurgem la mărturiile nemijlocite ale conștiinței sale estetice, cum se înfățișează, de pildă, în volumul Amalgam, ori ale puterii sale analitice și speculative, cum se prezintă acestea în romanul Pădurea spînzuraților. Mai concludentă ni se pare Răscoala tocmai pentru că nu oferă de la prima vedere asemenea documente, fiind operă de tipică „creație", și nu operă de analiză — în care ideile estetice, înțelegerea profundă a mecanismului social, ca și resursele analitice sînt absorbite pe de-a-ntregul de substanța epică. Sîntem departe — contemplînd edificiul Răscoalei și înțelegînd rezervele de gîndire care o cimentează — de imaginea unui creator „dotat", firește, dar rudimentar ca „intelect", „simplu", cum a zis cu o stupidă superioritate cineva, de omul lui „bată-te să te bată" și iar „bată-te să te bată"[2].

---

[1] Șerban Cioculescu, Liviu Rebreanu — poetul Bucureștilor, G.L., nr. 15, 1963 („n-a avut structura «dezrădăcinatului». Bucureștii nu apar în opera lui ca o Sodomă, Capitala nu-l strivește...").

[2] „Cînd se arăta în lume, Rebreanu părea ca un om beat de muncă, ieșit parcă atunci din galeriile unei mine sau din dogoarea marilor furnale. Deși firea lui nu era de loc nesociabilă, se socotea dispensat de a oferi oamenilor mai mult decît le dăruise în nopțile lui de patimă scriitoricească, la masa de lucru, alături de bucătăria unde clocotea a douăzecea ceașcă de cafea a nopții, lîngă robinetul sub care își punea din cînd în cînd fruntea înfierbîntată. Acolo se desfășura oficiul lui esențial, încît oamenilor întîlniți în timpul zilei el nu se mai simțea îndatorat decît cu vorba lui rară, distrată, șovăitoare. Efortul expresiv al lui Rebreanu în convorbire cu prietenii și cunoscuții lui era atît de avar pentru că îl consacra în întregime operei lui vaste, adînci și exacte." (T. Vianu, op. cit., p. 29—30.)

Notele asupra genezei romanului Răscoala[1] sînt definitiv concludente în a arăta cît de puțin „spontană" era structura scriitorului.

Sînt și mărturii care propun imaginea unui Rebreanu fixat încă foarte de tînăr în propria-i statuie glorioasă, cu forță, hotărîre și augustă liniște, dar părerea noastră este că ele procedează involuntar la un transfer de impresii, reinterpretînd totul din perspectiva mai tîrzie a maturității. I. Agîrbiceanu, de pildă, pare a și-l aminti astfel, la distanță de cîteva decenii, prin 1911, în redacția Luceafărului sibian: „...fruntea largă, purtată oarecum cu semeție. Vorbea rar, cu glas domol, învăluit... Nu descopeream nici un semn de neliniște la tînărul masiv din fața mea. Toată ființa lui radia încredere și hotărîre. Un fel de liniște grea, care părea să contrasteze cu tinerețea lui."[2] Lovinescu în Memorii spune altceva, și e mai verosimilă imaginea ce ne-o propune, mai potrivită cu tinerețea nesigură, nelinișitită a lui Rebreanu, de altfel convingător revelată în Calvarul. Stările acestea, precare, din primii ani de carieră marcau relativa încovoiere sub împrejurările aspre a „temperamentului" inițial, „independent, vulcanic", care dictase abandonarea situației solide de ofițer și riscanta înfruntare a unui viitor cețos („Azi cînd îmi reamintesc, mi se pare o nebunie. O nebunie pe care numai tinerețea și elanul o pot face"[3]), gest unic, nerepetabil, ce provoacă uimirea retrospectivă a bărbatului mai precaut. Eroismul muncii literare ar împrumuta o nuanță rigidă și abstractă și ar fi lesne de confundat cu banalitățile ce se debitează de toată lumea pe această temă, dacă nu am face efortul de a-i circumscrie ceva mai exact particularitățile, nota de ajuns de individuală a formelor sale în stilul de viață al lui Liviu Rebreanu.

Asceza muncii, supremele încordări, nopțile treze găsceau, astfel, în cazul său, un curios stimulent în paradoxala, pentru un scriitor de austeritatea lui Rebreanu, frecventare a cafenelei bucureștene și într-un tip special de boemă, cu

---

[1] N. Liu, Geneza unui roman clasic despre 1907, V.R., nr. 3, 1957.

[2] Apud M. Zaciu, Agîrbiceanu, E.P.L., 1963, p. 75.

[3] D-l Liviu Rebreanu a terminat romanul «Răscoala», interviu de Horia Roman, Dimineața, nr. din 26 sept. 1932.

aparentul consum, în gol, de timp și energie. Perioada M i ș c ă r i i l i t e r a r e, patronată „camaradereşte" de Liviu Rebreanu, este evocată de Perpessicius [1] chiar în acest spirit : „Cînd după un taifas și un schwartz la cafenea, o porneam spre căminuri, conducîndu-ne seniorii, și-n strada Corăbiei, în fața casei lui, ne despărțeam de dînsul, știam că pentru Liviu Rebreanu noaptea de lucru de-abia începe. Era la puțin timp după succesul lui I o n și puțin înainte de apariția P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r. "

Totuși : „Nu sunt fire de boem", declară scriitorul [2]. Cel „mai mulțumit în viață" se simte : „Cînd stau la birou și scriu, aceasta-i marea mea bucurie, bineînțeles, dacă pot face lucrul acesta fără să am grijă de piața de mîine, fiindcă în zilele cînd grija traiului se accentuează nu poți sta la birou și să compui". Este, îi place să fie un „gospodar", și numai accidental, deși simte și nevoia aceasta, boem. „Îmi place să am casă ca oamenii, să am biblioteca mea." Scriitorul a lămurit în mai multe împrejurări deprinderea, trainic înrădăcinată în el, de a lucra noaptea, singura ambianță fecundă, în stare să-l cufunde în viziunile sale „interne" și, din perspectiva noastră, foarte potrivită vocației sale de p l ă s m u i t o r, și nu de imitator al lumii reale.

„Întotdeauna lucrez noaptea, lumina zilei mă distrage și-mi îngreuiază concentrarea. Simt nevoia să mă izolez complet, cu viziunea internă. Noaptea, întunericul care topește lumea reală îmi dă impresia că scrisul meu se materializează, creînd o realitate nouă, puternică. Haosul inițial e negru, nu-i așa? După miezul nopții, liniștea e deplină și eroii mei pot vorbi și se mișca în tăcere, prinzînd ființă.

Ziua, orice mă distrează : un fruct ce atîrnă într-un pom, un pisoi care stă la soare, orice lucru ce-mi amintește necontenit că exist și fac parte din mediul înconjurător." [3]

Lucrătorul exemplar, legendarul om de voință, înnăscutul activist face deseori teoria n o r o c u l u i, se declară s u p e r s t i ț i o s, motivînd că avusese de înfruntat atîtea „greutăți",

---

[1] Luceafărul, nr. 17, 1962, I n t e r v i u cu Perpessicius, despre „măiestria literară".

[2] Ioan Massoff, L i v i u R e b r e a n u î n i n t i m i t a t e, Rampa, nr. din 2 ianuarie 1933.

[3] L i v i u R e b r e a n u, I n t e r v i u de Valer Dona, Adevărul literar și artistic, nr. 3 din dec. 1935.

atîtea „decepții" („Dacă ar ști omul cîte dificultăți și cîte piedici îl așteaptă în viață, poate că ar renunța să mai aibă un ideal"), încît numai d î r z e n i a caracterului său nu l-ar fi ajutat să răzbească. „O, da", se consideră un om norocos[1]. „Eu cred că am noroc și cu toate greutățile pe care le-am avut de întîmpinat mă obstinez să cred că am noroc, cred că norocul este baza vieții. Dramul de noroc de care vorbește înțelepciunea populară este o realitate. Fără noroc, orice sforțare e condamnată la neputință și orice talent nu-și poate da roadele dacă nu-i favorizat de împrejurări." Ideea unui spirit diriguitor, tutelar, nu-i este străină, adesea Rebreanu i se încredințează („Da, cred în Dumnezeu. Nu mă rog niciodată. Nici nu-i nevoie, cînd îl porți pe Dumnezeu mereu cu tine"), și ironia cu care recunoaște a fi o fire superstițioasă pune numai surdină și decență unei certe realități: „Da, sînt foarte superstițios. Am toate superstițiile posibile. De exemplu, nu plec la drum marți, nu încep un lucru sîmbăta, numărul 7 nu mi-e favorabil — 13 în schimb îmi e simpatic — cum ies și văd un popă știu că mă așteaptă nenorocirea, după cum, dacă îmi iese un țigan, îmi pare bine. Cred în semne, în bătaia ochiului stîng, ochiului drept. Cred în visuri și caut să le explic."

Concentrarea voită pe o singură direcție, însoțită, întrucît privește lumea dinafară, de o desăvîrșită uitare de sine, aceasta este pentru Rebreanu *inspirația*, un factor al procesului creator asupra căruia nu uită niciodată să atragă atenția: „Inspirația este un fel de uitare de sine pe care mi-o lămuresc, și o transmutare într-o lume specială, o concentrare foarte puternică a atenției asupra unui singur lucru. Cînd te gîndești și gîndul se învîrtește numai în jurul unui singur obiectiv, gîndul la un moment dat se materializează. Inspirația însă nu vine niciodată singură. Trebuie întîi să te transpui treptat, treptat în lumea în care vrei să trăiești, și asta durează uneori foarte mult timp. Stau în fața hîrtiei albe o oră, cinci, de multe ori o noapte întreagă fără ca din condei să se sleiască ceva."[2]

Inspirația este în așa grad s u v e r a n ă („ca un flux magnetic care te conduce"), încît ignoră, adesea, fără a face inutile, notele și planurile făcute din vreme (acestea se depozitează în sub-

---

[1] Ioan Massoff, o p. c i t., loc. cit.

[2] Camil Baltazar, L i v i u R e b r e a n u ț i p o v e s t e ș t e v i a ț a, Vremea, nr. din 1 dec. 1935.

conștient). De cele mai multe ori, afirmă Rebreanu, însemnările anterioare „dispoziției speciale" a scrisului rămîn neutilizate, ca și compartimentările pe capitole, dozajul sistematic al materialului pregătit etc. Sînt precizări care dau un anumit înțeles, foarte nuanțat, conceptului de disciplină a muncii, de al cărui sens abstract se abuzează în descrierea modului de lucru caracteristic autorului Răscoalei. Glasul „inspirației" este tot așa de important la Rebreanu ca și efortul cunoscut al elaborării, care se face simțit abia în faza finală, a întocmirii unei forme definitive. La întrebarea: Cum lucrați?, preopinentul primește răspunsul care-l derutează, pentru că-i zdruncină mitul elaborării trudnice, absolutizat de contemporanii scriitorului, doritori de astfel de legende: „Scriu dintr-o dată de la început pînă la sfîrșit, aproape fără ștersături"[1] (s.n. L.R.).

Aspect prea puțin luat în seamă de toți cei care și-au propus să descrie cum lucra Rebreanu! Și totuși, dacă-l ignorăm, rămîne fără explicație impresia de organic și structural, produsă de o carte a lui Rebreanu.

„N-aș fi crezut!" se miră interlocutorul. Rebreanu lucrînd „dintr-o dată", „fără ștersături", surprinzător.

„Te cred. Uite ce este: o scriu o dată, în întregime, apoi o mai scriu o dată și încă o dată. Și cînd simt că am nimerit forma definitivă (s.n.), atunci o iau la refăcut și la retușat. Și n-o las pînă nu simt că nu mai am nimic de făcut la dînsa. Eu cred că simt nevoia să procedez astfel, pentru «ansamblu». Ocupîndu-te și oprindu-te la pasagii și la fraze, pierzi din vedere întregul." Precizare esențială: „șlefuirea" nu are în vedere structura întregului (pentru că aceasta se naște o dată, ca orice organism viu, nu se face), ci numai detaliile. Scrie „destul de greu", însă trebuie stabilite distincții, altfel pîndește platitudinea! Greu e așteptarea inspirației și mai ales „opera de transcriere", nu și creația în sensul strict, acest moment — esențial — scapă determinărilor de tipul „greu" și „ușor".

„La început, în focul scrierii, e ca să zic așa acel foc sacru care te mînă, pe urmă intervine răceala criticului, acea operă

---

1 Liviu Rebreanu, Interviu de Valer Dona, loc. cit.

de ajustare, care e cea mai grea. În orice caz, față de mulți dintre colegii mei, scriu greu, și-ți mărturisesc că greutatea provine și dintr-o încăpățînare : țin să nu ocolesc adevărul, expresia sau situația, țiu neapărat să descriu ce gîndesc. Asta mă face să am dificultăți.[1]" A ş t e p t a r e a e integrată de scriitor „orelor de lucru", desfășurate — cum adesea o spune— „între 8 seara și 8 dimineața"[2].

Voința sa era într-adevăr exemplară, dar, limitîndu-ne la această afirmare, n-am putea înțelege forma s p e c i f i c ă a disciplinei sale. Scriitorii la care observăm de obicei „o mare voință" de lucru, capabilă să susțină creația și chiar să i se substituie, uimesc prin fecunditate, prin abundența realizată în orice condiții, cu orice preț. La Rebreanu, „voința" are un aspect particular, ea se manifestă, în primul rînd, în răbdarea cu care scriitorul așteaptă momentul fecund, așezat la masa de lucru și menținîndu-și „creierul în condiții de producție" — cum ar zice Balzac. Nu este dintre aceia la care „voința" înseamnă să începi oricum, să mergi hotărît și îndîrjit înainte. La el întîlnim o formă superioară a voinței creatoare, decurgînd din ideea gravă și înaltă ce și-o făcuse despre artă. Să rămînă cîteva zeci de nopți în fața filei albe, f ă r ă a s c r i e u n r î n d — nu e un lucru obișnuit la autorii semnalați prin crîncena lor „voință", prin tăria și îndîrjirea cu care se așternu la scris și care — de fapt — aduc mai mult a slăbiciune și sugerează mai curînd lipsa stăpînirii de sine.

La origine fiecare mare roman are o impresie afectivă, o emoție — mai mult sau mai puțin puternică — scurtă, repede consumată în conștiință, dar capabilă să deschidă o perspectivă în viața interioară, perspectivă ce se adîncește acolo treptat, adesea fără „știrea" scriitorului. A doua fază o constituie elaborarea lucidă a i d e i i viitoarei opere, acumularea materialului documentar, feluritele însemnări, cîntărirea la rece a planului operei etc. A treia fază : prefacerea „ideii" — din nou — în impresie afectivă, revenirea la faza inițială (impresia originară), însă pe altă scară a spiritului, cînd, susținută din interior, impresia devine coerentă, durabilă, la fel de vie în conștiință, cît și în planul afectiv. A patra fază : revelația t o n u l u i, urmare a îndelungatelor așteptări, insistențe și expe-

---

[1] Ioan Massoff, o p. c i t., loc. cit.

[2] Horia Roman, De v o r b ă c u L i v i u R e b r e a n u, Adevărul, nr. 14 826, 1 mai 1932.

rimente. A cincea fază — ultima — r e d a c t a r e a, supusă tonului unic revelat, transcrierile, forma definitivă.
Temperament echilibrat (în faza de maturitate), lucid, metodic, Rebreanu — se poate afirma cu siguranță, judecînd după cronicile dramatice — era complet edificat asupra l e g i l o r capodoperei, î n a i n t e de a scrie el însuși capodopere. Spre deosebire de artiștii la care această înțelegere este u l t e r i o a r ă marilor experiențe proprii și care extrag l e g e a meditînd asupra propriilor lor izbutiri, Rebreanu cercetase în detaliu c a p o d o p e r e l e altora și se străduise pas cu pas să pătrundă tehnica succesului în materie de artă, analizase motivele care determină o anumită operă artistică să se detașeze net de producția curentă, iar faptul că fusese o b l i g a t să f o r m u l e z e el însuși esența capodoperei (scriind despre Shakespeare, Ibsen, Caragiale, Gogol, Cervantes) contribuie la trecerea „impresiilor" pe care oricine le receptează din partea operei în zona conștiinței critice.
Distingînd între a r t i s t și m e ș t e ș u g a r, Balzac face — într-unul din romanele sale — observația ascuțită că pe cînd cel de-al doilea știe să trateze orice temă cu egal spirit, să îmbrățișeze la întîmplare oricare punct de vedere pentru a-l ilustra, să fie pe rînd — fără sensibile deosebiri în privința succesului demonstrației — și p r o și c o n t r a, cel dintîi — artistul adevărat — nu r e u ș e ș t e decît atunci cînd exprimă un a n u m i t punct de vedere și se lasă condus de a n u m i t e principii.
Rebreanu se semnala printr-o mare capacitate de a intui drumul drept și de a-l urma apoi neabătut înainte și fără șovăire, printr-o putere deosebită de concentrare asupra țelului propus, prin concentrarea a t e n ț i e i asupra unui singur punct, cel esențial, și prin stăruința cu care știa să mențină privirea astfel ațintită și concentrată asupra o b i e c t u l u i. El era în stare să se mențină astfel concentrat v r e m e î n d e l u n g a t ă. Considerațiile lui Balzac asupra v o i n ț e i își găseau aici o anumită confirmare: „Voința poate și trebuie să fie un motiv de mîndrie mult mai mare decît talentul; pe cîtă vreme talentul își are germenul într-o înclinare cultivată, voința este o cucerire de fiecare clipă asupra instinctelor, asupra pornirilor care trebuiesc stăpînite și zăgăzuite, asupra capriciilor și piedicilor care trebuie învinse, asupra greu-

tăților de tot felul, care trebuie biruite cu eroism". Voința asociată cunoașterii de sine se manifestă într-adevăr la Rebreanu îndeosebi în capacitatea cu care scriitorul știe să elimine tendințele ce încearcă să-l acapareze într-un fel nefertil, începînd cu reveria romantică ce pare să-l fi stăpînit în prima tinerețe.

Venit la București pentru a-și realiza menirea de mare romancier, Rebreanu și-a construit un stil de muncă, definit pînă la urmă, cu mari dificultăți, printr-o disciplină despotică. „Liviu Rebreanu a fost pentru anii începuturilor mele primul scriitor care m-a făcut să înțeleg ce fel de activitate omenească este munca literară și ce virtuți omenești impune celui ce i se consacră." (Tudor Vianu, J u r n a l, p. 27.) Stilul de muncă al scriitorului merită privit mai de aproape nu atît pentru a ne satisface curiozitatea firească, lacomă de a ști „cum lucra" scriitorul, dar mai ales pentru că definește s t i l u l însuși al operei. Supunîndu-se acestei unități a stilului muncii cu rezultatele ei, amintirile contemporane trec pe neobservate, fără schimbare de ton, de la mărturia asupra felului de lucru, la caracterizarea directă a operei. Detaliile, cîte le deținem, cu referire la munca sa ne fac să respirăm din plin „aerul" operei, și cît de intim ar părea caracterul referințelor ele sfîrșesc prin a da, asemenea operei înseși, o impresie acaparatoare de forță și demnitate [1].

Masivitatea grea a operei și impresia de trudă tenace, de enormă cantitate de muncă prestată, la care se referă mărturiile celor ce l-au cunoscut pe scriitor se leagă și se explică printr-un raport de reciprocitate. Senzația de „greutate" dată de operă pare atunci e c h i v a l e n t u l senzației asemănătoare ce o dă efortul de elaborare.

Trăsătura distinctivă o constituie tenacitatea cu care scriitorul a urmărit valorificarea maximă a resurselor sale. Se poate spune că Rebreanu n-a lăsat n e f o l o s i t ă nici una din resursele sale și că n-a existat p o s i b i l i t a t e pe care scriitorul

[1] „Ferestrele lui Rebreanu, zărite printre copacii curții, rămîneau luminate în tot timpul nopții... Rebreanu scria atunci, a cincea, a șasea oară, romanul I o n. Munca începea o dată cu căderea nopții și continua pînă la revărsatul zorilor, cu mare abuz de cafea, de tutun, din cînd în cînd cu răcorirea frunții înfierbîntate... Se ivise într-adevăr un scriitor epic de mare amploare și semnificație..." Prin Rebreanu romanul românesc „se angrena în circuitul mondial al genului..." (T. Vianu, o p. c i t., p. 28).

să n-o fi prefăcut, printr-o dramatică încordare, în realitate, n-a existat m i j l o c de care el să nu se fi folosit cu maximală eficiență.

Rebreanu este tipul de scriitor la care cel mai mult izbește nu dotarea nativă, ci r e a l i z a r e a ei în optime condițiuni. La antipodul altui tip, atît de frecvent reprezentat, și care, dotat din abundență, în bogate efluvii spontane, nu le-a realizat decît la un grad mediu, n-a extins din ele decît ceea ce puteau oferi fără efort, sau printr-o mobilizare a lor efectuată sub presiunea medie, oarecum relaxată, a forțelor voliționale, Rebreanu este scriitorul care nu lasă pe dinafară nici una din virtualități. Exagerînd, spre o mai mare claritate a ideii, se poate spune că Rebreanu este exemplar prin felul cum a realizat din puțin, mult. Este un constructor și un tehnician al randamentului maxim. Calități abia vizibile în prima fază, în schițele și nuvelele de tinerețe, sînt scoase la suprafață, cu toată bogata lor rădăcină, puse în cele mai bune condițiuni de creștere, sporite, cultivate, c o n s t r î n s e să dea un rod neprevăzut. În ceasurile bune ale instinctului creator, clădește pe terenuri de a căror fertilitate s-a asigurat pe deplin și își fixează centrul de greutate tocmai în punctul din care — cu exactă și rară cunoaștere de sine — știe d i n a i n t e că poate extrage un rezultat maxim.

Supunîndu-se disciplinei lucrului zilnic și tuturor constrîngerilor născute de înalta părere ce și-o făcuse asupra artei prin frecventarea curentă și prin examenul critic al capodoperelor, Rebreanu nu va deveni totuși un producător rigid, vidat de elanuri, format în genere, cum se zice, printr-o voință de fier. Tot efortul său era de a ajunge la starea s p o n t a n ă „ingenuă", cînd cuvintele se leagă fără efort vizibil, ci după un ritm interior, plin de energie, chemate de acea „tonalitate" de care vorbește adesea în mărturisiri și căreia îi atribuie un rol hotărîtor. Nu scria în fiecare zi „cîte puțin", rîvna sa după săptămîni de imobilitate și neputință în fața filei albe (evocate în mărturia asupra lucrului la R ă s c o a l a) fiind de a intra — totuși — în starea de mare inspirație, de mare elan și de efervescență, cînd paginile îi veneau una după alta cursiv, din abundență, împinse în afară spre zona conștiinței de elementara presiune a forțelor sufletești în fierbere. Sub asemenea presiune, elaborase într-o singură noapte, într-una din verile războiului, primele cîteva zeci de pagini — cu siguranță cele

decisive — ale romanului Ion. Voința care-l împingea să se disciplineze pentru a primi astfel în voie efluviile interioare nu era înnăscută, cum nici tenacitatea formidabilă nu-i venise din senin, ci în luptă cu dispoziția abulică a tinereții. Scriitorul nu ilustra tipul predestinat volițional, ci avusese de învins relaxarea vieții boeme; singur ne relatează cît de greu ajunsese la obișnuința lucrului statornic, cu prețul căror încordări artificiale (ecritouri : scrie la roman etc.). Victoria fu de aceea mai deplină, avînd de trecut peste un fond natural refractar constrîngerii.
Opera lui Rebreanu va fi de aceea un act al culturii, dar unul care va antrena cu sine natura vie și nu va sacrifica nimic disciplinei producătoare rigide. O dată declanșat, patosul voinței creatoare va mobiliza din adîncuri toate forțele, toate rezervele, toate posibilitățile zăcînd neștiute în somnul inerției și le va duce la valorificare.

Puterea de muncă, disciplina și toate constrîngerile impuse nu sînt la Rebreanu însușiri absolute și înțelegerea trebuie să le pună într-un context adecvat.
Aceste însușiri nu s-ar fi perpetuat decît cu greutate dacă romanul Ion n-ar fi avut succesul de public pe care l-a avut, acționînd deci ca un stimulent al energiei, al muncii făcute cu bucurie și încredere. Scriitorul, niciodată dispus să-și idealizeze calitățile native, nu ascunde acest lucru. Întrebat o dată : „Credeți că opera dvs. ar fi păstrat caracterul acesta de disciplină de muncă și continuitate dacă primul dvs. roman nu s-ar fi bucurat de un mare succes de public?“ Rebreanu răspunde cu luciditate : „Hotărît, nu! Dacă soarta n-ar fi vrut ca publicul cel mare să îmbrățișeze cu căldură primul meu roman, aș fi scris Pădurea spînzuraților la o distanță de zece ani, nu de trei“[1], referindu-se comparativ la situația lui Felix Aderca, „scriitor de nivel european“, căruia, după părerea sa, „i-a lipsit de la început un franc succes de public pentru a deveni unul din romancierii de bază ai literaturii noastre“. Întrucît privește resorturile de intimitate ale creației, Rebreanu cultiva cu bună știință și nu fără o doză de temătoare superstiție o ambianță a tainei, avînd con-

[1] Camil Baltazar, Liviu Rebreanu își povestește viața, Vremea, nr. din 1 dec. 1935.

vingerea că scrisul este și o emanație misterioasă a subconștientului, regăsirea unor zone foarte ascunse, cea mai mică tulburare împiedicînd și „răcind" fragila revelație. Pentru un autor care impresionează prin puterea elaborării lucide, mărturisirile de acest fel nu sînt de loc banale. Un scriitor nu trebuie să „vorbească" despre preocupările sale de taină :

„Am considerat că e jenant să vorbești despre un lucru atît de intim, care nu știi de va ieși prost sau bine... Niciodată n-am vorbit cuiva despre o carte pe care o plăsmuiesc și nici n-am discutat temele și personagiile proiectate. De altfel, găsesc că a vorbi despre cele ce scrii îți răcește mult inspirația și căldura lucrului plăsmuit în taină și copt în fierbințeala subconștientului."[1] În perioadele lungi, în cuprinsul cărora „subiectele" romanelor sînt „măcinate și rumegate", scriitorul trebuie să fie de o mutenie impenetrabilă în ce privește procesul ce se desfășoară în interioritatea sa. Răscoala e „plămădită" oarecum în același timp cu Ion, dar lumea a aflat de ea abia spre anul 1930! Instinctul bun, care dicta această tăcere, încetase să funcționeze în perioada Gorilei, cînd scriitorul umple coloanele ziarelor cu proiectele sale...

Un flux misterios animă din interior cărțile lui Rebreanu. Acesta, pentru a sugera o dată cît de enigmatic și plin de umbre e procesul inspirației, îl asemăna cu procesul vieții însăși, formulare din care putem extrage adevărata sa viziune asupra mecanismului existenței și cît de insuficientă i se părea înțelegerea schematic raționalistă a formelor de viață. Înțelegere limitată, la care destule comentarii de o facilă claritate (dedusă, s-ar spune, din operă) încearcă a-l reduce.

Impresia de adîncime, pe care o produce opera, se explică prin capacitatea ei de a sugera dincolo de existența imediată (surprinsă, e drept, cu mare aplicație realistă, cu atenția fixată la detaliul revelator), alta mai vastă și mai profundă. Deosebirea mare dintre Rebreanu și un „realist" pur și simplu, care descrie în genere cu simț al adevărului situațiile vieții, fără totuși să rețină și să subjuge, dînd efectiv senzația de a fi descoperit ceva în ordinea cunoașterii artistice, deosebirea aceasta apare limpede dacă observăm că Rebreanu poate sugera ființa profundă a personajelor sale, poate

[1] Liviu Rebreanu, Interviu de Valer Dona, loc. cit.

surprinde dincolo de accidentul concret, sau mai bine zis din acesta și prin mijlocirea sa, din vorbe rostite la întîmplare — intenții secrete, iradiații ale conținutului, lărgind prin deschiderea unui unghi nou orizontul cunoașterii. Astfel, scriitorul întreține senzația că descoperă neîncetat procesul secret al vieții, legile sale și că dezvăluie un lucru neștiut și esențial.

În portretul intim al lui Rebreanu, se înscriu puterea și răbdarea de a a ș t e p t a. Această putere se difuzează și în scrisul său, în care nu vom găsi mai niciodată f e b r a d e a i n t e r v e n i, atît de mare este încrederea într-un firesc și de neînlăturat destin al lucrurilor, iar sub aspect etic în „bunătatea" ascunsă „în orișicine, chiar într-un criminal". Chiar și aici vei descoperi „o parte de omenie și duioșie". Pentru a se confirma, această idee trebuie conectată la capacitatea de a aștepta.

„Niciodată nu-mi fac sînge rău din ceea ce-a fost ori de ce-are să se întîmple. Aștept cu liniște și am nădejde în viață și lucruri în care — după cum am spus — sînt convins că primează bunătatea[1]." Peste această originară convingere, curată și simplă, Rebreanu n-a prea consimțit să adauge o „filozofie", i d e i în înțelesul speculativ al cuvîntului, nimic din ceea ce ar complica artificial temeiurile vieții, sentimentul natural, organic al existenței:

„A-ți otrăvi viața cu scepticismul și cu decepțiile e o adevărată nenorocire. Ajungi să nu mai poți trăi." (s.n.)

Ceea ce s-ar putea numi, nu fără legătură cu universul țărănesc care și-a pus amprenta pe gîndirea și pe reprezentările scriitorului — o etică a prudenței, a așteptării, a răbdării „epice", se răsfrînge nu numai asupra chipului cum scriitorul concepe creația de viață, lăsîndu-i un mare spațiu al desfășurării, ci se manifestă mai întîi în însuși modul de elaborare a romanelor sale. Rebreanu prețuiește înainte de orice lucrul temeinic, sortit să d u r e z e. În cîmpul artei, această prețuire țărănească a ceea ce e trainic e, firește, nu se poate mai fecundă.

Pare uimitor că hărțuit din toate părțile, asaltat de nevoile traiului zilnic, mereu în căutare de soluții care să-i asigure o bunăstare măcar provizorie — Rebreanu nu se grăbește cu I o n. Tot efortul artistic se poate rezuma în voința aprigă de

[1] L i v i u R e b r e a n u, I n t e r v i u de Valer Dona, loc. cit.

a preface c l i p a în care gîndul de geniu fusese întrevăzut fulgerător într-o e t e r n i t a t e. Aceasta era pentru Rebreanu ținta celor mai chinuitoare și aspre a ș t e p t ă r i (mai ales aceste a ș t e p t ă r i sînt insuportabile pentru un spirit facil, mediocru dotat) și nicidecum moarta p e r f e c ț i u n e.

Între scena văzută, care e punctul de pornire a lui I o n și apariția romanului sînt aproape două decenii de gestație, ezitări și muncă istovitoare, de revenire neîncetată și de transcriere mereu adîncită a variantelor, cu scopul evident de a scoate întreaga substanță din evenimente care ar fi putut rămîne superficiale și exterioare, de a coborî la însăși originea lucrurilor, la „misterul" lor vital, de a găsi tonul acela adînc și grav al relatării.

La început, desigur, o scenă înregistrată întîmplător, fără vreo țintă anume, o impresie puternică trecută în uitare, circulînd mai departe în rezervoarele ființei. În 1932, Rebreanu mărturisea că I o n „își trage originea" dintr-o imagine înregistrată cu trei decenii în urmă, cu două decenii, deci, înainte de apariția romanului. „Era o zi de început de primăvară. Pămîntul jilav, lipicios. Ieșisem cu o pușcă la porumbeii sălbatici. Rămînînd pe coastele dimprejurul satului, am zărit un țăran îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată. s-a aplecat și a sărutat pămîntul. L-a sărutat ca pe o ibovnică.., Scena m-a uimit și mi s-a întipărit în minte, dar fără vreun scop deosebit, ci numai ca o simplă ciudățenie."

Imaginea aceasta trece în I o n. De aici trebuie să fi pornit și ritmul de solemnitate, care, în roman, susține gestul. Apoi — „era o zi de început de primăvară". Va fi p r i m ă v a r a din sufletul lui Ion, un timp al victoriei. Tonalitatea acestei primăveri, cu adierea proaspătă și triumfală, s-a redeșteptat în conștiință, chemată din adîncul amintirii. Scena s-a petrecut „pe hotarul satului Prislop...", și i-a venit în minte o dată cu impresiile invadatoare ale întregii copilării care dau tonul primului capitol. Ea s-a asociat puternic cu un moment decisiv în viața scriitorului. „Eu însumi mă găseam la o cotitură hotărîtoare a vieții mele. După multe șovăiri și lupte cu mine însumi, părăsisem o carieră spre dezolarea părinților mei." E momentul cînd Rebreanu simte în sine chemarea scrisului, ceea ce dă episodului o anume culoare afectivă.

Ca și Dostoievski sau Balzac, Rebreanu lucra noaptea [1], sub regimul căreia, excitat și de consumul nenumăratelor cești de cafea, își v e d e a personajele halucinant de distinct, cu o violentă plasticitate corporală, simțindu-se ca Dumnezeu singur în lume, atotputernic c r e a t o r în frigurile genezei. Noaptea dădea închipuirilor sale densitatea r e a l i t ă ț i i din care veniseră, eroii se sustrăgeau condiției lor iluzorii, se făceau vii și scriitorul putea să creadă în existența lor, încercînd el cel dintîi, și cu toată tăria, senzația copleșitoare de a u t e n t i c i t a t e. Deschidea larg ferestrele lăsîndu-se invadat de întunerecul de afară ce-i întărea, cum mărturisește, sugestia — necesară — de lume necreată încă, dar situată în eventualitatea creației. Imaginea aceasta nu explică, desigur, opera, ci este mai curînd explicată de ea, este efectul ei metaforic, sugerînd destul de precis o impresie de lume nouă, autonomă, extrasă din obscuritatea neființei și chemată la viață prin încordarea extremă a resorturilor sufletești. Sugerează și o tainică identificare cu ecourile și ritmurile timpului infinit, mai bine perceptibile sub regimul nopții — mai distincte, mai netulburate. Noaptea sugerează, în sfîrșit, distanța necesară față de zbuciumul necontenit, protejînd în scriitor sentimentul de contemplație obiectivă a acțiunilor omenești, izolarea strategică față de ele, platforma stabil situată în oceanul mișcat de furtuni.

Omul autentic, omul profund, este acela dedus din actul reculeș și solemn ca o jertfă, al creației, și nu cel fragmentar, relaxat, „zilnic", subiect de observații ironice, condescendente pentru superficialii memorialiști. Observînd la Balzac o sciziune între omul a p a r e n t și omul p r o f u n d, Gaëtan Picon consideră că aceasta e „marca", de fapt, a creatorului. Tudor Vianu intuiește raportul real dintre artist și „aparițiile" în care, se-nțelege, Rebreanu nu i n v e s t e a nimic. Se consumase întreg în actul creației, restul era inutil și perisabil. Precum Balzac, Rebreanu nu se așeza la lucru pentru o oră sau două, ci era decis să prelungească d u r a t a lucrului nopți în-

---

1 Cu o intensitate a trudei împinse pînă la durere și jertfă. „Fața îi era de o paloare accentuată de parcă în efortul nemăsurat de a transpune pe hîrtia albă din față slova chinuită de frămîntarea lăuntrică tot sîngele îi pierise din obraji. [...] Ședea încovoiat și scria cu imensă, colosală trudă, de parcă și-ar fi dat într-adevăr acolo... tot sîngele picătură cu picătură." (Camil Baltazar, C o n t e m p o r a n c u e i, E.P.L., 1963, p. 129.)

tregi, cristalizînd din această prelungire senzația de totală coeziune cu lumea în care se instala. Făcea din oboseală un excitant, un factor creator, un m e d i u.

Ori de cîte ori are în față opera unui scriitor de mare merit, Rebreanu este foarte atent la momentul decisiv, la punctul de răscruce prin depășirea căruia, după o îndelungată acumulare de senzații și imagini ale vieții trăite intens, dramatic, scriitorul se relevă deodată în postura majoră, esențială, aceea în care începe să s e m e n e cu el însuși. Urmărind biografia unui astfel de scriitor, Rebreanu domolește, la un moment dat, ritmul, filmează stăruitor, ca pentru a sugera că se află în preajma ceasului hotărîtor, în preajma realizării așteptate a operei „durabile, reprezentative, viguroase".

Pîndește, s-ar zice, cu o mare aviditate structura acestor faze de extremă fertilitate, motivele care le condiționează. În formulările de acum descifrăm mecanismul propriilor realizări.

„În răstimp — în sufletul scriitorului se operase o lentă și importantă cristalizare. [...] Printr-o reculegere intensă, izbuti să-și lămurească și să-și stăpînească mijloacele..."

Ani de zile, opera, revelată mai întîi sub o formă „fragmentară", este „frămîntată și muncită". Ea n-ar apare în conștiință și nu s-ar naște cu adevărat, fără „contactul cu viața reală". „Seva" ei, „vie și înviorătoare", „numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului..." „Important în etapa aceasta este ca scriitorul să găsească „o atmosferă particulară în care să-și poată păstra unitatea de ritm". Urmează faza de redactare : „Toată construcția a fost mai dinainte chibzuită în liniile ei generale". Acum autorul „își domină perfect subiectul". Siguranța deplină și stăpînirea liniilor generale ale construcției se recunosc în stil, în tonul operei. Scriitorul n-are de întîmpinat surprize, emoția s-a filtrat îndeajuns, de aceea, chiar „în episoadele cele mai dramatice, tonul rămîne ferm. Cuvintele nu se cabrează ca niște mînji nervoși și neîmblînziți, ci își păstrează toată forța senină și un ritm armonios, impregnat de grandoare și poezie." Folosind elemente răslețe, formulări ale scriitorului însuși din analiza autorilor exemplari, recompunem chipul cum se năștea, la Rebreanu, capodopera. Citățm, de fapt, niște mărturisiri deghizate.

Scriitorul este mereu obsedat de „organizarea" conținutului în roman; ideea sa este că într-un roman c o n s t r u c ț i a este transcrierea concretă nu numai a conținutului, dar și a p u n c t u l u i d e v e d e r e revelat. Este accepțiunea „într-un sens mai larg" a noțiunii de c o n s t r u c ț i e, singura serioasă.

„Vedeam acum în fiece moment mersul romanului. Începuse a mi se sintetiza în minte ca o figură grafică : o tulpină se desparte în două ramuri viguroase, care, la rîndul lor, își încolăcesc brațele, din ce în ce mai fine, în toate părțile — cele două ramuri se împreună apoi iarăși, închegînd aceeași tulpină, regenerată cu sevă nouă."

Un roman ar fi un organism dotat cu o viață proprie și care începe a se face simțit în evoluția sa, cum ar crește, în condiții care favorizează apariția vieții, o plantă — nouă și ciudată — sau o ființă vie, ale cărei z v î r c o l i r i sînt manifestări vitale imediat perceptibile. Rîndurile citate reprezintă totuși nu atît o f i g u r ă g r a f i c ă (abstractă) — cum zice Rebreanu —, cît intuirea unei existențe în dezvoltare. Verbele nu sînt aici niște simboluri grafice, ele exprimă nemijlocit a c ț i u n e a v i e. Tulpina ce „se desparte" în două ramuri — aceasta este mișcarea vitală, conformă legilor vieții organice. Acțiunea „crește", ramurile ei își „încolăcesc" brațele, „încheagă", apoi, din nou aceeași tulpină — este viziunea organismului în mișcare. Este și sensul scrisorii adresată de Rebreanu în 1932 soției sale, Fanny, pe cînd lucra la R ă s c o a l a : „Sînt curios să citești capitolele pe care nu le cunoști ș i î n c a r e a u î n c e p u t z v î r c o l i r i l e (s.n.). Dacă ți-au plăcut scenele din Reymont, e imposibil să nu te impresioneze cele din R ă s c o a l a mea, care, pot spune fără modestie, sînt nițeluș mai puternice."

Formularea : „au început zvîrcolirile" desemnează exact o realitate, resimțită mai întîi de scriitor și învestită cu puterea de a se obiectiva ca atare în conștiință.

Referirea la paginile corespunzătoare din Reymont înregistrează pur și simplu o realitate. Scriitorul i n f o r m e a z ă că zvîrcolirile din romanul R ă s c o a l a sînt „mai puternice". Numai o realitate obiectivă poate cuprinde atîta conținut material și obiectiv încît, fără nici o intenție speculativă, să constați c î t e de puternică, și să o raportezi liniștit

la o altă realitate la fel de vie, dar mai puțin puternică. Scrisul lui Rebreanu este, într-adevăr, de o atîtătoare și violentă materialitate.

Menirea romanului este de a crea „o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei". Rebreanu definește nu o dată, și în termeni aproape identici, misiunea romancierului de tip obiectiv, apărîndu-se de presupunerea de a fi „copiat" realitatea în I o n, afirmînd cu o caracteristică îndîrjire, nici pentru prima și nici pentru ultima oară, că: „Artistul nu copiază realitatea niciodată". Relua — căci nu avea, în acest domeniu, pretenția de a fi original — observația făcută de mulți scriitori realiști — ceva asemănător găsim la Gorki. „Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe cîte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaog pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale sale." Romanul I o n se întemeiază, declară scriitorul, pe impresiile primite în copilărie, dezvoltate potrivit cerințelor unei opere în care-și propunea să creeze „o altă lume, nouă", luînd realitatea numai ca „pretext". În satul Maieru, în prima copilărie, a văzut jocul descris la începutul cărții „cu învîrtita, cu fetele care așteaptă să fie poftite, cu nevestele și bătrînele în grup separat de privitoare, cu bărbații care pălăvrăgesc cu gravitate", a văzut lăutarii conduși de țiganul îndemnat mereu să mai zică, să nu stea — și a fost „negreșit" și el printre copiii care „se adună lîngă cei ce joacă, se pleacă pe vine și privesc cu înfrigurare la picioarele fetelor, așteptînd ca, în toiul învîrtitei, să se ridice mai sus poalele și să zărească poate ceva". Din amintiri a scos cadrul, ritmul și atmosfera lumii țărănești; impresii esențiale, desigur, dar foarte departe de a epuiza conținutul operei. Au venit mai tîrziu cele cîteva imagini și întîmplarea prin care s-a cristalizat „subiectul", apoi, încărcată de concretul vechilor senzații de neuitat, s-a așezat î n ț e l e g e r e a — și toate s-au „frămîntat" laolaltă și au dat — la capătul abia întrezărit al îndelungatei gestații — I o n. După ce fermentația a încetat, lucrul nu era făcut nici pe jumătate, și atunci a trebuit să intervină voința de creație pentru a-i da un corp material stabil.

„Puterea creatoare — spune Rebreanu — este totdeauna un dar special. Manifestarea acestui dar însă reclamă și voința

mare a celui înzestrat. Cînd în sufletul tău s-a dospit suficient aluatul viitoarei opere de artă, luni sau ani de zile, parte conștient, mare parte cu totul inconștient și în afară de puterea voinței tale, cînd fermentația aceasta tainică s-a terminat, atunci trebuie să intervie voința ta hotărîtă, stăruitoare, încăpățînată, adică munca creației, cu bucuriile și ostenelile ei, programatică, asiduă." Altfel, „opera ar rămîne în stare embrionară în sufletul creatorului". Și mai departe : „Inspirația e în bună parte concentrarea atenței asupra unui anume lucru".

Înțelegerea din interior a legilor creației artistice, în care factorul spontan e dublat de cel reflexiv, filtrat printr-o temeinică acomodare cu operele fundamentale clasice și contemporane, larga receptivitate față de întreaga diversitate de temperamente artistice, multe din ele divergente sau foarte deosebite de propriul temperament, sesizarea ascuțită a s p e c i f i c u l u i fiecărui scriitor ori artist analizat, capacitatea de a fi el însuși mereu altul în operă și de a se înnoi permanent, chiar înfruntînd riscurile eșecului, sînt argumente care rectifică imaginea unui Rebreanu elementar, primitiv, amorțit în formula sa, fără acces la valorile superioare ale spiritului.

Trecînd de limita lumii v i z i b i l e, Rebreanu pare de fiecare dată orientat cu toate puterile sufletului spre punctul preexistent din care pornesc elanurile simțite în preajmă, apăsător, spre o „taină" a lucrurilor. Frecvența termenului ar fi prin ea însăși edificatoare, dar se adaugă și faptul că Rebreanu simte impulsul de a-l întrebuința, ori de cîte ori dibuie iminența apropierii de o împrejurare capitală pentru sine, pentru tot ceea ce înseamnă fibră autentică în alcătuirea sa. Așa fusese, în copilărie, stăruitoarea întîlnire printre ai săi cu ecourile martirajului lui Horia. „Poveștile oamenilor simpli" îi zugrăviseră imaginea de basm a crăișorului, lăsîndu-i totuși o margine obscură, un loc de taină, ceva neștiut și parcă mai însemnat decît dovezile certe ale existenței eroului : „L-am văzut pe-atunci în inimă frumos, căciula albă pe-o ureche, spadă dreaptă la brîu, strunind un armăsar roib care frămînta pămîntul cu copite de argint... L-am văzut luptînd cu zmei și cu balauri și biruitor întotdeauna. Numai ochii lui erau blînzi și înțelegători și a t î t d e o m e n e ș t i

că privirea lor mi-a rămas în suflet ca o taină"[1].

Imaginea de „taină" se asociază la Rebreanu — formularea este aici cu totul elocventă! — cu o intuire a omenescului unei figuri întrezărite cîndva sau a unei împrejurări și se acoperă pe de-a-ntregul de un simțămînt enigmatic și oarecum dureros al plenitudinii acestuia. Senzația de taină — din care orice înțeles speculativ trebuie exclus — apare la Rebreanu intim cuplată cu aceea a identificării cu omenescul lucrurilor. De nedespărțit este această senzație — plenitudine omenească și taină, totuși, — de întîlnirea cu autenticul Rebreanu.

Documentările ulterioare nu atrofiază în sufletul său această sensibilitate la partea de „taină", dureros omenească. Anii și cărțile pot modifica liniile exterioare ale imaginii, lăsînd totuși neatins secretul omenescului ei: „Numai ochii lui, în care pîlpîise nepotolita dragoste de dreptate, mi-au rămas necontenit aceiași, cu aceeași taină ispititoare cao chemare fără putere de împotrivire" (s.n.). Revelația de taină vrea să însemne sursa de umanitate, de omenească originalitate a unui destin și acea trecere a trecutului într-un prezent concret și continuu, singura veșnică ispită — în cele din urmă — pentru scriitor, căci, adaugă Rebreanu numaidecît:

„Eroismul crăișorului se umaniza și devenea viața dreaptă a unui suflet drept. Astfel, trecutul se confunda cu prezentul și Horia era un om din vremea noastră, muncit de un gînd mare, care-l urmărește cu o perseverență neînfricoșată nici de amenințarea morții."

Confesiunea, de un interes deosebit, aduce sugestii pentru înțelegerea actului creator, în esență un act de comunicare cu sursa omenescului ireductibil, cu aspectul „tainic" al lucrurilor, de care numai scriitorul — și nu istoricul — are a se preocupa. Scriitorul detașează obiectul de mare intensitate concretă al interesului său, răspunzînd la întrebarea privind specificul bine determinat, desfăcut de tot ce înseamnă factor abstract și „istoric", al operei de creație. Aceasta nu are nimic de-a face (precizarea e încă o dată de reținut, pentru că vine

[1] Pe urmele Crăișorului, Adevărul literar și artistic, dec. 1928.

de la un autor reputat prin marele loc acordat producerii reci, lucide și spiritului voluntar-constructiv!) cu elaborarea „din cap", uscată și voită, ci descoperă o relație mediată, ascunsă, cu neprevăzutul, cu tensiunea și cu fervoarea omenească a existenței. Studiul istoric al răscoalei „l-am scris o dată din cap, uscat, drept și aspru, cu date și documente. Povestea aceea are însă puține contingențe cu C r ă i ș o r u l. Acolo vorbește istoria, adică o poveste adevărată cu oameni artificiali, care n-au decît viață publică, de multe ori prefăcută. În istorie chiar oamenii cei mai vi oferă impresia unor păpuși mecanice: în ziua cutare au săvîrșit cutare faptă, în anul cutare au trebuit să ajungă în cutare loc..."

Evenimentele în forma generală în care ajung la conștiință, istoria spiritului public și-a figurilor cu o viață obligat publică riscă să acopere cu totul și să înăbușe sub puterea lor abstractă, reducînd la un aspect neglijabil, ceea ce pentru scriitor constituie unicul obiect vrednic de interes: pe „bietul om", viața neștiută a b i e t u l u i o m, altceva în realitate decît ni-l înfățișează istoria publică. O m u l d i n i s t o r i e și b i e t u l o m, în această francă delimitare stă tot ce cu un termen pretențios s-ar numi concepția estetică a romancierului Rebreanu.

„Omul din istorie e redus la idei unice, aproape fixe, condamnat să reprezinte o verigă dintr-un lanț riguros de fapte. Pe cînd bietul om, chiar cînd e erou, și poate mai cu seamă cînd e erou, se luptă cu viața totdeauna și cu pornirile lui eroice. Oamenii cu idei centrale, cu linie dreaptă, sînt atît de puțini! Ideile centrale sînt invenții de-ale eroilor de birou. În viață, ideea cea mai frumoasă cît trebuie să se războiască cu sufletul omului care vrea să zburde fără țintă, să se înnoiască mereu, să păcătuiască..."

„Crăișorul Horia, împreună cu tovarășii săi de răzmeriță și de moarte, cît au trebuit să sîngereze în inima lor pînă ce au ajuns la fapte sîngeroase! Istoria conservă cu lux de amănunte toate faptele exterioare, parcă ele ar putea explica rostul evenimentelor. Explicația însă se află tocmai între fapte, u n d e s e z v î r c o l e ș t e s u f l e t u l d e î n d o i e l i (s.n.). De aceea, faptele istorice nu pot reconstitui viața omu-

lui, a omului care niciodată nu e azi ce a fost ieri şi nu va fi mîine ce e azi."

Aici, în acest ireductibil la formele împietrite ale logicii — focar al concretului, spre care se concentrează interesul oricărei creaţii, sălăşluieşte în libertate neprevăzutul, veşnică ispită ce ademeneşte pe scriitor: „Urmele adevărate ale vieţii trecute, cele scobite în suflete, cele amestecate în sîngele urmaşilor, cele mai puternice rămîn ascunse silinţelor noastre de descifrare. Efectele lor însă se recunosc mereu în atîtea lucruri inexplicabile cu logica strîmtă obişnuită."

Într-un jurnal de călătorie [1], redactat cam în aceeaşi epocă, Rebreanu va opune programatic aceeaşi preocupare pentru „taina omului" romanticului cult al naturii, pitoresc şi anacronic: „Frumuseţile naturii nu mai interesează decît strict în măsura în care ar putea explica taina omului."

O însuşire esenţială a cărţilor lui Rebreanu este o r g a n i c i t a t e a, caracterul structurat. Odată încheiate, trec pe altă orbită, cucerindu-şi o viaţă categorică, autonomă — şi autorul însuşi trebuie pînă la urmă să le accepte i n d e p e n d e n ţ a, cu totul refractară, după publicare, eventualelor intervenţii, încercărilor de „îmbunătăţire" etc.: „Cînd am terminat-o, mă simt ca după o boală grea, de care am scăpat cu greu. Am încercat, de pildă, să reiau A d a m ş i E v a, al cărei subiect îmi place foarte mult. Mi-a fost imposibil" [2], declară cu un fel de resemnare scriitorul. Şi e constrîns parcă să-şi recunoască geniul: „În privinţa asta Mihalache Dragomirescu are dreptate: opera literară este un corp psihofizic cu o viaţă independentă. De cîte ori scot cîte o ediţie nouă dintr-o carte de-a mea şi o citesc, am impresia că citesc opera altuia. Am recitit acum vreo doi ani P ă d u r e a s p î n z u r a ţ i l o r, şi am fost emoţionat de parcă n-aş fi scris-o eu."

---

[1] M e t r o p o l e, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1931, p. 11.

[2] Camil Baltazar, a r t. c i t., Vremea, nr. din 1 dec. 1935.

rădăcini. cristalizări. experiențe decisive

În jurul lui Rebreanu s-a țesut, încă din timpul vieții sale, un mit al omeniei. În sensul acestui mit central gravitează și aspectele operei. Este încurajator să constați cît de firesc funcționează în cazul său relația om-scriitor, umanitate-creație. Nu asistăm însă la o neutră supraviețuire a umanului. Această dăinuire este expresia unui proces cu destule substraturi dramatice, care sporesc și nuanțează lumina interioară a existenței scriitorului. Nu e necesar să prezentăm obișnuitele anecdote, care ar împrumuta un contur dulceag, nepotrivit, spiritualității profunde și înalte, purificate prin o înțelegere tăioasă a vieții. Din sevele ei se nutrește opera cea mai bună a scriitorului. Un refuz principial, o negare apriorică a atributului uman nu vom întîlni, la Rebreanu, nici în tratamentul aplicat personajelor situate la limita amoralității, cruzimii și egoismului. Nu există sceleraţi în operele lui Rebreanu, nu există personaje obligate de la bun început să fiinţeze într-o zonă de subumanitate. Este expresia cea mai izbitor concretă a ceea ce se numește poziția de obiectivitate a scriitorului. Rebreanu nu revelează aspecte date, de la sine constituite, și care ne obligă să le luăm așa cum sînt, ci numai procese ale devenirii, situații mobile, acte în dezvoltare. Aceste dezvoltări, aceste procese ducînd într-o direcție sau alta, se propagă în jurul unui nucleu central de umanitate, ca forme ale involuției sau ale evoluției sale. Dar, mai întîi, să invocăm cîțiva martori:

G. Călinescu: „Ceea ce se citea îndată pe fața lui Liviu Rebreanu era bunătatea, sentimentalismul în forma lui cea mai sublimă". „Un om excepțional de cinstit și de pur." „Liviu Rebreanu trăise în umbra vîrfurilor trecînd de 2 000 de metri, de aceea sufletul lui era înalt și plin de stele."[1]

---

[1] G. Călinescu, Un suflet înalt și plin de stele, Contemporanul, nr. 36, 1964.

Mihail Sorbul: „Rebreanu a fost un om cu o inimă de aur și cîștigînd o faimă îndreptățită de mare scriitor, nu pierdea ocazia să facă bine tuturor celor ce îl solicitau. Era săritor. Pentru colegii săi nu ezita niciodată să spună o vorbă bună, să dea o recomandație. De obicei, punea telefonul la ureche și stătea de vorbă cu orice ministru, cu orice mare autoritate pledînd cauza solicitantului cu o generozitate care a rămas de pomină. [...] N-a ținut seama că se găsea sub un regim fascist și-a îndrăznit să reprezinte pe scena Naționalului o piesă de Mihail Sebastian."[1]

Șerban Cioculescu: „Mare iubitor de oameni, Liviu Rebreanu iubea pe fiecare om în parte, dacă îl verificase, cu acea nebănuit de sigură privire, și îi spunea «prietene», iar cînd scria, cu majusculă germanică : « scumpe Prietene »; iubea pe scriitorii tineri, cunoscîndu-le greutățile [...], dar îi iubea fără demagogie, nefiind «ciracliu »..., adică neplăcîndu-i să-și facă «trenă » de « tuțerli ». O altă trăsătură morală a acestui mare scriitor a fost modestia. [...] Nici gloria nu i-a putut umbri modestia, deși ea nu era incompatibilă la Liviu Rebreanu cu deplina conștiință, atît a valorii cît și a notorietății lui." [2]

Mărturiile contemporane, ori de unde ar veni, refac imaginea omului Rebreanu în termeni care nu lasă loc nici unui dubiu. Desprindem aproape la întîmplare : „Cînd îți întinde mîna și-ți cuprinde palma, simți un efluviu de calm, de siguranță, străbătîndu-ți existența. E ca un dar al pămîntului strîngerea de mînă a lui Liviu Rebreanu. Îți recîștigi natura prin prezența sa, toate ereziile cerebrale se spulberă înfricoșate, ca la apariția unui zeu bun și drept al gliei."

„Deoarece totul din ființa sa degajă generozitate și omenie. Persoana lui Liviu Rebreanu este un calmant ca și opera sa."

„Mare, voluntar și degajat, Liviu Rebreanu îți infuzează brusc optimismul, în oricare moment de descurajare ai fi. Am constatat chiar acest fapt : este imposibil să fii nervos în fața lui."[3]

Ca natură umană, Rebreanu realizează o integralitate armonioasă de însușiri, rămînînd, fără oscilații, în amintirea tuturor „omul frumos, bun, blînd, iubitor, delicat, duios,

---

[1] Mihail Sorbul, Cum l-am cunoscut, G.L., nr. 36, 1964.
[2] Șerban Cioculescu, Omul, G.L., nr. 36, 1964.
[3] Dan Petrașincu, art. cit., loc. cit.

modest, bine crescut, politicos, corect, săritor, generos, inteligent, cultivat, patriot și democrat"[1]. Nu cred ca vreuna din calitățile pe care obișnuim a le recunoaște întrupate în omul „ideal", de o fericită consonanță și egalitate a atitudinilor sufletești, să fi rămas pe dinafară! Simțul solidarității profesionale, generoasa întoarcere spre lumea dinafară, onestitatea activă, dispoziția morală trează, solicitudinea bărbătească, neipocrită, un fel de a fi drept, cavaleresc și loial, active însușiri care contrazic într-un fel reconfortant imaginea scriitorului mare egocentric, concentrat numai asupra artei sale, cu sacrificiul consimțit al umanității din el, sînt la Rebreanu d o b î n d i t e și nu preexistente, produs al conștiinței și nu al instinctului, un rod al maturității în egală măsură cu tot stilul personalității. Ele s-au format pe un fond inițial de ajuns de amorf și de nesigur în anii debutului literar. Generozitatea sa nu este o duioasă legendă publicistică, îndărătul căreia s-ar ascunde, ca de atîtea ori, adevărurile spuse în șoaptă, mult mai demne de crezare... Gîndindu-se numai la el însuși cît este tînăr și neformat, Rebreanu se deschide și pentru ceilalți la maturitate, cînd de altfel și dispune de autoritatea capabilă să transforme intenția în gest și în act: parcurge astfel alt itinerar decît cel obișnuit scriitorilor cu simțul moral, cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, regresiv. El este, sau mai bine zis devine, în sensul exact al cuvîntului, „bunul confrate[2]". „Pentru ani de zile — notează Camil Petrescu într-un articol datat 1933[3] — amiciția noastră se întemeiase cînd acest mare scriitor a purtat firavul caiet (e vorba de volumul V e r s u r i — n.n.) prin cenacluri literare, căutînd să impună ceea ce socotea el că-i constituie meritul." Confirmarea fabulosului său spirit de breaslă, loial și solidar, ni se revelează începînd cu protestul viril împotriva atacurilor fasciste și în apărarea lui Mihail Sadoveanu (1937) și sfîrșind cu cutare gest încurajator față de un confrate în suferință și cu epistola de îmbărbătare, pierdută prin arhivele personale ale adresanților. Trece Elena Farago printr-o criză sufletească, o fază

---

[1] Vladimir Streinu, «Cu s o ț u l m e u» de F a n n y L i v i u R e b r e a n u, Viața românească, nr. 12, 1963.

[2] Vladimir Streinu, elocvente caracterizări în Luceafărul, nr. 29, 1965.

[3] Camil Petrescu, O p i n i i ș i a t i t u d i n i, E.P.L., 1962, p. 207.

de deprimare, e bîntuită cine știe de ce gînduri negre, Rebreanu se grăbește să-i scrie: „Scrisoarea dumitale, atît de tristă, m-a umplut de amărăciune. Nu se poate, oricîte suferințe ar trebui să înduri, să fii atît de pesimistă. Superioritatea omului tocmai în dominarea suferințelor și a durerilor se arată; d-ta, un suflet rar, care vibrează atît de complex, cum să devii prada unor gînduri atît de negre?"[1] etc.

O *etică a înrădăcinării* în lume, într-un *anumit* loc al lumii, legăturile sufletești contractate în anii de fixare ai copilăriei, trăinicia nostalgic umbrită a acestor legături în anii de maturitate cimentează caracterul de *organicitate* al scrierilor lui Rebreanu, fundamentul lor local, transilvan și românesc.

„Am crescut în regiune de munte — va mărturisi el tîrziu, deslușind originare și fundamentale impresii[2] — în deplină libertate. În satul meu n-a fost petec de pămînt pe care să nu-l fi umblat. Om al munților și al pădurilor, natura mi-a intrat în ochi și suflet de mic copil. Valea Someșului, atît de bine cunoscută, în cele mai mici cotituri, a fost și va rămîne pentru mine cel mai frumos loc de pe pămînt." Din ecourile acestei copilării atente, regăsite autobiografic în tonul dureroasei idile al nuvelei *Cuibul visurilor*, se va închega, obiectivîndu-se, poezia romanului *Ion*, sentimentul *liric* al existenței, mai puternic aici decît în oricare dintre cărțile lui Rebreanu.

În subconștientul fără hotar se întipăresc toate semnele și întreg orizontul de viață și gîndire spontană al românilor ardeleni. Rebreanu provine „din aceeași regiune compactă și străveche românească a Transilvaniei nord-vestice, căreia îi datorăm pe Gheorghe Coșbuc"[3].

Cînd, foarte tînăr, spunea „emfatic" părinților: „Vreau să mă dedic scrisului", nimic nu vestea în el pe marele scriitor. Un caracter mai curînd slab, de care ne facem o idee dacă gîndim la Titu Herdelea atît de puțin sigur pe sine, „mic"

---

[1] C. D. Papastate, *Liviu Rebreanu omul*, citează scrisoarea din 3 dec. 1925, Buc. (arhiva personală), în Ramuri, An. II, nr. 11, 1965. Alte scrisori, în același spirit, C. D. Papastate: *Pe urmele lui Rebreanu la Craiova*, Limbă și literatură, nr. 7, 1964.

[2] *Liviu Rebreanu, Interviu de Valer Dona*, *loc cit.*

[3] Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, Casa Școalelor, Buc., 1944, p. 350.

în fața colosalei energii a țăranului Ion. Și totuși a îndrăznit! E greu să ne închipuim „dezolarea părinților", de care vorbește în *Mărturisiri*, cînd au văzut că abia ajuns la o situație pozitivă, primul din cei nouă copii, „om cu pîinea în mînă", renunță la carieră, preferînd să fie om „fără căpătîi". Această ardoare încă necristalizată a avut de înfrînt nu numai dezolarea părinților, dar și neîncrederea în sine, ca o rea prevestire a destinului. E adevărat, scrisul îl „ispitea de mult", dar cîți nu simt această ispită. Titu Herdelea însuși pare un exemplar tras în serie după un prototip atît de răspîndit: tînărul indolent, cu visuri romantice și resimțind „pasiunea scrisului", impalpabilă. Un tînăr care, în scurtă vreme, devine om serios, filistin, cu un ideal „pozitiv", cu un stil de viață opus elanurilor tinereții. Dacă nu, se ratează, devine un „publicist". S-ar fi părut că Rebreanu e destinat să ilustreze destinul acestei de-a doua categorii, viața sa o dată descins la București lasă să percepem pe viu nu numai primejdia, dar și iminența ratării. Liviu Rebreanu a știut să se ridice însă din starea puțin dătătoare de nădejdi în care se afla la București ca publicist fără strălucire, unul dintr-o mie — și să-și urmeze neabătut chemarea. La descoperirea adevăratei sale vocații, Rebreanu n-a ajuns fără efort și fără a parcurge destule experiențe eșuate. Scrie întîia (și ultima!) sa poezie, elev în a patra clasă de liceu. Practică însă frenetic, de pe atunci, un gen nu prea obișnuit debutanților: teatrul, un mod în care nu se va realiza, cu toate încercările repetate, nici în anii deplinei maturități. Prima piesă de teatru își amintește a o fi scris fiind îndrăgostit de o actriță căreia i-o și dedică. „De-aici înainte, prin contagiune se vede, am început a scri regulat opere dramatice; cîte două pe săptămînă, regulat. Eu cred c-am făcut vreun milion de piese, cel puțin! Asasinam pe toți directorii de teatru, să mi le primească. Eram convins că sînt foarte bune..."[1]

Rememorarea duios-ironică a jalnicelor insistențe revine adesea în mărturisirile lui Rebreanu:

„Am început repede cu piese de teatru, multe, foarte multe piese, cu care am colindat toată Budapesta, bineînțeles fără nici un rezultat... Apoi am trecut la nuvelă. Erau pe atunci,

---

[1] Liviu Rebreanu, Interviu de Valer Dona, loc. cit.

la modă, niște nuvele de salon, publicate prin ziare pentru delectarea publicului, și m-am lăsat influențat de ele..."[1]

Cît de relativă în adevărul ei este afirmația, obișnuită printre contemporanii scriitorului, potrivit căreia talentul lui Rebreanu reprezintă o „zestre" a naturii neplătită cu vreo „tristețe", înțelegem îndeajuns din contemplarea inexpresivelor debuturi. Pentru a ne descoperi ceea ce constituie bogata vînă autentică a înzestrării sale, Rebreanu a trebuit să înlăture aparențele înșelătoare ale acesteia, să scormonească în adîncime spre a trece de straturile superficiale, date deoparte fără a prinde de undeva răsunetul vreunei vești glorioase.

Începuse a scrie în ungurește, dar instinctul sigur îl antrenează să devină autor de limbă română. Contactul direct cu literații români îl stabilește întîia oară la un congres al Astrei, ținut la Sibiu: „Profitînd de această unică ocazie, am și trecut dincoace, la București. Am sosit cu 300 de lei în buzunar... Și aici... aici... începe un capitol întunecat al vieții mele, o epocă grea, de luptă dîrză cu mizeria și pasiunea de scriitor [...]"

„Fiind însurat devreme, îți închipui că nu aveam nici prea multă libertate să mă ocup numai cu scrisul, care-mi plăcea intim."

Pentru a înnoda o comunicare de adîncime cu literatura română, Rebreanu trebuie să înfrîngă în el descurajarea primelor încercări. Îl despărțeau numai vreo cincisprezece ani de epoca glorioasă a scrisului său, cînd avea să dea tuturor convingerea că-i aparține ca un factor constitutiv. Acum însă, nici un semn, nici unul de nicăieri, că lucrurile ar sta într-adevăr așa, cu toate că, formal, descinzînd norocos de-a dreptul în cenaclul profesorului Dragomirescu, are ocazia în scurtă vreme să ia contact cu autorii cei mai reputați ai epocii.

„Am venit în contact cu toți corifeii literaturii de-atunci. Gîrleanu, mai ales, era marele prozator al epocii." Aducea cu sine un aer și un timbru nou, de aspră seriozitate, vădit în nuvelele sale prea puțin aderente gustului întreținut de gloriile zilei. „În vremea aceea am încercat acest gen nou de nuvele, care nu prea era înțeles de gingașii povestitori din jurul meu. Pînă atunci, nuvela era un fel de anecdotă, scrisă

[1] Dan Petrașincu, art. cit., loc. cit.

viu, curgător, cu înfloriturі de stil, dar fără nici o preocupare a fondului sau a conflictului psihologic. E ceea ce am încercat în G o l a n i i. Bineînțeles că am trecut aproape neobservat."[1]
Era lucid, avertizat asupra limitelor corifeilor de pe atunci, de loc dispus să-i idealizeze. În cazul acesta, cum impune clișeul, trebuia să se simtă un nedreptățit. Nici vorbă! Linia autentică, cea mai tipică, a „caracterului" său de scriitor se strecoară pe undeva în spațiul strîmt ce desparte cele două posibile atitudini mai generale: aceea umilă, a discipolului atent, aceea orgolioasă a neînțelesului, a geniului răzvrătit.
Vocația sa era a romancierului, ceea ce aproape îl scotea din sfera unor atitudini cum sînt cele notate aici și care ar fi mărturisit un anume tip de relații cu literatura epocii. În realitate, condus de un infailibil instinct, Rebreanu rupea legătura cu literatura i m e d i a t ă pentru a regăsi, într-un plan al trecutului ceva mai îndepărtat, tradițiile ei esențiale, formate în epoca lui Filimon și apoi a marilor „clasici", însă în cu totul altă direcție decît contemporanii săi, oameni ai momentului. Direcție care în mai puțin de douăzeci de ani va fi recunoscută ca singura e s e n ț i a l ă: lucra din greu și încet, cu un soi de absurdă ambiție, la un roman.
„La I o n scriam chiar de atunci, dinainte de război, de aproape 3 ani. Totuși, la ce să evităm adevărul, nu mă simțeam un «geniu nedreptățit» așa cum crezi. Vezi d-ta, eu am lucrat și lucrez extrem de greu, aducînd frază lîngă frază, într-un stil muncit, și îți mărturisesc că uneori mă speriam și invidiam ușurința cu care ceilalți scriitori se exprimau. În timp ce publicam pe la diferite reviste, ca «Falanga» sau «Convorbiri critice» a d-lui Mihail Dragomirescu, lucram încet în taină la I o n, înaintînd dificil în acțiune..."
Această conștiință secretă, nu a superiorității, ci a d e t a ș ă r i i de „ceilalți", explică aproape totul: i-a dat puterea de a fi Liviu Rebreanu, cel de peste două decenii.
De ce lucra, cum spune, î n t a i n ă? Dintr-o tipică, la el, s u p e r s t i ț i e, nici vorbă. Tot din superstiție, refuză acum să producă explicația adevărată, fără totuși a spune un neadevăr... „Pe atunci, romane nu scria oricine ca astăzi."
Prezența vocației de romancier dădea lui Rebreanu puterea de a fi ironic, cum altfel nu prea obișnuia. „Un romancier

[1] Viața literară, nr. din 1 ianuarie 1936.

era un lucru grozav şi aş fi riscat să fiu primit cu zîmbete ironice. Numai maeştrii se încumetau să anunţe că... au de gînd să se apuce de un roman — maeştrii ca Brătescu-Voineşti şi Gîrleanu. Scriitorii din generaţia aceea nu-l depăşeau pe Maupassant în lectură, iar cine-l cunoştea pe Zola sau pe Balzac, trecea drept savant."

„Eu, oarecum, venisem dintr-o şcoală unde te pisau toate zilele cu Goethe, aşa că orizontul era altul..."

Pentru a se fixa în structura sa definitivă, limba scrierilor lui Rebreanu avea de înfruntat două obstacole la fel de mari: a formelor de împrumut sugerate de influenţa limbilor maghiară şi germană în anii de studiu, dar şi ispita, venită ca o reacţie legitimă, dar abuzivă, a neaoşismului transilvan. În privinţa aceasta, recomandaţiile lui Mihail Dragomirescu în direcţia unităţii stilistice, a armoniei estetice formă-fond, par a fi jucat, în epoca stabilirii lui Rebreanu în ţară şi a întîilor colaborări la Convorbiri critice, un rol activ şi binefăcător. Compararea nuvelelor apărute în Luceafărul — înaintea venirii în vechiul regat cu textele din Convorbiri — produce probe semnificative[1]. Prozatorul renunţă la forme precum a se înholba, borţos, mintenaş şi face substituiri cît se poate de indicate: bruj devine bulgăr, băiată-fată, dobostoboşar etc. Orientarea sa în marile culturi ale lumii, familiaritatea timpurie cu capodoperele literaturii universale l-au ajutat să rezolve, fără ezitări şi obstinaţii, problema stilului şi să se adapteze repede cerinţelor limbii române unice, sensului fundamental al evoluţiei sale. Încă din anii tineri ai colaborării la publicaţia lui M. Dragomirescu, el, de altfel, dădea impresia unui om „de cultură vastă"[2]. Faptul că i s-a încredinţat de îndată secretariatul Convorbirilor nu e străin de această împrejurare neglijată totuşi în acele cazuri cînd un memorialist vrea să scoată efecte din antiteza instinct artistic-formaţie intelectuală. În realitate, cultura este unul din factorii determinanţi în situarea sa pe calea majoră a scrisului românesc. Autori contempo-

[1] Elena Stan, Liviu Rebreanu la «Convorbiri critice», Tribuna, nr. 36, 1964.

[2] Mihail Sorbul, Cum l-am cunoscut, G.L., nr. 36, 1964.

rani, de egal talent poate, dar lipsiți de adevărată cultură, au trecut pe o linie secundară.
Timpuriul contact cu școala germană, cu tradițiile culturii germane, i-a consolidat obișnuința gîndirii sistematice, întărindu-i simțul răspunderii, voința de a construi solid, temeinic, au sădit în el un cult al seriozității, deprinderea, cu alte cuvinte, de a-și duce pînă la capăt proiectele. Nu e fără legătură cu influența spiritului german și a muncii germane această tenacitate, în virtutea căreia a răzbit luptînd din răsputeri cu sugestiile uneori paralizante ale mediului bucureștean. Recapitulînd anii școlarizării, Rebreanu remarcă: „Cultura germană evident că m-a influențat, făcîndu-mă să privesc lucrurile mai grav, mai serios. De-aici cred că mi se trage mie înclinarea de constructivism și de temă socială."[1]
Citește, fiind adolescent de 13—15 ani, pe Goethe, Schiller, dar și pe ceilalți „clasici neobligatorii"; astfel, recunoaște a fi mers de foarte devreme „pe drumul cel bun". Acesta a rămas stratul de temelie al culturii sale, întărit apoi cu lecturi din literatura maghiară și rusă. „Cultura franțuzească a venit mai tîrziu, după ce mă formasem."

O nouă experiență moral-biografică, hotărîtoare în cristalizarea personalității lui Liviu Rebreanu, în constituirea alcătuirii intime, cu indiscutabile consecințe asupra operei și asupra „stilului" (în coordonatele mai largi ale cuvîntului) marelui scriitor — cea dintîi fiind decizia, luată cu un preț greu, a abandonării carierei militare, iar a doua aceea de a trece munții și de a veni în neospitaliera Capitală — a reprezentat-o, fără îndoială, epoca dintre 1916 și 1918, războiul, cu înfruntarea unor piedici de necrezut, a unor primejdii, îndoieli, suspiciuni și teribile obsesii.[2]
Dispunem, pentru cunoașterea amănunțită nu numai a situațiilor trăite, dar și a zguduitoarei lor răsfrîngeri în conștiința scriitorului, de un străveziu document, travestit „literar" cu un adaos aproape neglijabil de ficțiune — e vorba de ro-

---

[1] Liviu Rebreanu, Interviu de Valer Dona, loc. cit.
[2] Fanny Liviu Rebreanu în puternica, în atitea privințe, confesiune Cu soțul meu (E.P.L. 1963), numește această epocă din viața lui Rebreanu Anii de restriște, consacrîndu-i cel mai larg capitol al cărții sale. Este evocat „lanțul de nenorociri" abătute atunci asupra scriitorului, „climatul de nesiguranță și groază". Faptele au trecut în Calvarul și pot fi urmărite paralel, pentru a li se verifica autenticitatea.

manul-confesiune Calvarul[1] (tipărit în 1919, imediat după evenimente), care, împreună cu alte mărturisiri ale prozatorului (interviuri, conferințe, articole etc.) și cu mai recentele însemnări, foarte interesante, ale soției, Fanny Liviu Rebreanu, constituie sursa revelatoare de cunoaștere și înțelegere a destinului său.

Ca operă de sine stătătoare, Calvarul nu se înscrie, firește, în seria majoră a cărților lui Rebreanu. Împrejurarea este explicabilă. Povestirea este atribuită unui personaj închipuit, poetul Remus Lunceanu, care relatează totul, în ordine cronologică, la persoana I, pentru a-și motiva sinuciderea. Genul ca atare nu convenea lui Rebreanu. Scriitorul izbutea fie în confesiunea nemijlocită, fie, și mai bine încă, în opera de ficțiune, deplin obiectivată. Aici avem de-a face cu un compromis, cu o șovăitoare conciliere a celor două tipuri de narațiune potrivite, dar numai fiecare în parte, vocației prozatorului. E o înlănțuire de fapte, expuse repede, cu febrilitate, fără pregătire, fără un plan mai adînc, fără o perspectivă de altitudine, poziției obiective, atît de fertilă în opera capitală, substituindu-i-se una de justificare strict subiectivă, un ton minor, cu dese alunecări în lamentație. Demersul e prea evident personal, transfigurarea lipsește, dar această deficiență estetică în absolut conferă cărții un caracter de document nemijlocit.[2]

Nuvela, apoi, e încărcată de la început cu situații nude, senzațional dramatice, autentice, desigur, însă de loc în spiritul marilor opere ale scriitorului, foarte reținute, foarte economice în ordinea evenimentului brut. Calmul grandios de acolo este aici înlocuit cu o nerăbdare, un stil agitat al expunerii, o teamă, o îngrijorare, o deznădejde nedisimulată,

---

[1] Liviu Rebreanu, Calvarul, ed. Alcalay, București, 1919, 236 p.

[2] „Precizarea pe care o face autorul în «avertismentul» introductiv, «toate cîte le povestește poetul dispărut sînt lucruri întîmplate aievea» împrumută Calvarului o valoare memorialistică." (Nuvele, I, B. P. T., prefață de N. Gheran.) Eugen Simion, în articolul Nuvelele lui Rebreanu (G. L., nr. 49,1965), consideră Calvarul „un jurnal literaturizat", „scriere demitizantă, antieroică". „Memorialul lui Remus Lunceanu izvorăște, indiscutabil, din experiența intimă a lui Rebreanu". „Rămas în București, sub ocupație nemțească, prozatorul a trecut prin experiențe morale (s.n.) hotărîtoare." „Ca document, Calvarul oferă date bogate pentru cunoașterea biografiei morale (s.n.) a scriitorului..." (Concludentă e și observația criticului că procesele morale „se dezvoltă într-o zonă a suspiciunii, spaimei, delațiunii". „Remus Lunceanu cunoaște experiența amară a șovăielii, a spaimei, a resemnării dureroase, a indignării fixate pe fondul unui idealism moral săgetat în toate avînturile lui."

nefiltrată, care scad simțitor valoarea e s t e t i c ă a cărții, dar fac de neprețuit cuprinsul ei neted, biografic la modul cel mai omenesc, alcătuind o radiografie exactă a subteranelor, a subconștientului, a temerilor și obsesiilor care răzbat pe căi complicate, răsucite și cu o mare putere de obiectivare artistică — dar răzbat, totuși! — în opera fundamentală. Sînt aspecte surprinzătoare, reacții morale, care modifică substanțial sau cel puțin nuanțează imaginea consacrată a scriitorului, caracterizată prin echilibru, stabilitate, senină stăpînire de sine, egalitate a „umorilor", voință, demnitate, un stil al certitudinii în tot ce gîndește și întreprinde.

Aici însă vedem r ă d ă c i n i l e imaginii arătate în afară, vedem zonele de intimitate, experiențele individuale din care această imagine s-a adunat, vedem marile rezistențe de care laturile ei componente au avut să se lovească în chipul cel mai dramatic și învățăm să recompunem altfel ceea ce poate să apară superficial ca un dar spontan, generos, al naturii și cît de greu i-a fost lui Rebreanu să fie, să devină Rebreanu.

Atunci, cînd ne convingem de ostilitatea împrejurărilor externe și mai ales de caracterul adeseori la fel de ostil și de refractar al datelor lăuntrice, noțiuni ca o b i e c t i v i t a t e, c a l m, s t ă p î n i r e d e s i n e, c e r t i t u d i n e încetează de a mai fi niște vorbe goale, încărcîndu-se de un conținut dramatic, dureros și, prin aceasta, e r o i c.

Sînt împrejurări și primejdii care amenințau să-i macine ființa intimă, dar care, printr-o extraordinară încordare a resurselor sufletești și morale, i-au consolidat-o. Ele se răsfrîng asupra personalității și a operei, niciodată de-a dreptul, uneori cu ceva mai tangibilă evidență, de mai multe ori însă pe o traiectorie ascunsă, de neprevăzut. Cu mai deplină evidență, de exemplu, în romanul P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r. Rebreanu n-a făcut „războiul" în datele sale exterioare, luptînd pe front, dar l-a trăit interior foarte puternic, și din prelungirea posibilă a destinului său — și nu atît prin descoperirea documentelor, a scrisorilor fratelui său etc. — l-a creat pe Apostol Bologa. Dar l-a creat, asta vede oricine parcurge C a l v a r u l, din propriile neliniști și experiențe sufletești, din propria obsesie a morții, din propria, halucinanta, senzație a răspunderii, din conștiința lașității, a spaimei, a nehotărîrii. Din trăirea organică, impusă de împrejurări,

a conceptului, altfel abstract, de p a t r i e, din zbuciumul pe care i-l dicta impulsul unui imperativ moral, al unei adînci nevoi de solidaritate. Slăbiciunea, ambiguitatea, aspirația la unitate a personalității, remușcările și oscilațiile eroului de roman le regăsim în aceste pagini de evocare a C a l v a r u l u i. Autorul confesiunii și Apostol Bologa se confundă în același destin care-i strivește, în sentimentul comun al traversării unui coșmar.

Consecințele experienței „anilor de restriște" sînt însă, mai adesea, dificil de urmărit, apar în chip de sugestii difuze. Abia după străbaterea acestei experiențe se cristalizează în Rebreanu marea capacitate de intuire a sufletului colectiv, însușirile sale de „romancier al gloatei", greu de întrevăzut în nuvelistica antebelică. Cine citește C a l v a r u l va observa însă că mai toate trăirile povestitorului se raportează la s t ă r i l e d e s p i r i t c o l e c t i v e, la o anumită p s i h o z ă a m a s e i, la o anumită a t m o s f e r ă de nedefinit și totuși palpabilă pînă la materializare. Chiar hotărîrea sa de a se sinucide, la Iași, după ce trecuse, cu infinite dificultăți, linia frontului este urmarea unei insuportabile psihoze a n e î n c r e d e r i i î n m a s ă de care se izbește, în ciuda faptului că fiecare individ component al grupului îl asigură că nu împărtășește suspiciunea g e n e r a l ă. Este de presupus că înfruntarea directă, nu numai cu conștiința, dar și cu toate simțurile ascuțite la maximum, a acestei s t ă r i d e s p i r i t, a consolidat în scriitor intuiția plină de acuitate a unei derutante realități, a unui „suflet" și a unei „voințe" generice, inexorabile, mai presus de voința individului și l-a făcut capabil să perceapă acele acumulări de electricitate colectivă, acea misterioasă tensiune ce agită paginile R ă s c o a l e i.

Confesiunea dezvăluie din primele rînduri, cu o conștiință a c o n c r e t u l u i prezenței în lume, treapta imediat anterioară, cartea fiind scrisă în 1919, i m a g i n i i p u b l i c e, definitiv consacrate. Este Rebreanu în faza ultimei redactări a romanului I o n, o clipă numai înainte de a „deveni" Rebreanu, autocaracterizîndu-se cu luciditate amară și definind raporturile sale cu ceilalți cu o răceală sceptică de mizantrop. Sociabilitate, generozitate, „iubirea de oameni" etc.,

de care sînt pline portretele ce i se fac, par simple vorbe de complezență și n-au nici un înțeles dacă nu le raportăm la aceste rînduri glaciale:
„Sînt de treizeci și unu de ani. Unii mă cred mai tînăr, fiindcă sînt slăbuț, iar alții mai bătrîn, poate, pentru că părul mi-e alb ca oaia... Multă lume mi-a spus că aș fi simpatic uneori. Cu toate acestea, puțini m-au iubit. Aș putea zice chiar că nimeni nu m-a iubit cu adevărat. Am o sumedenie de prieteni cînd îmi merge bine și n-am nici unul cînd aș avea nevoie." (s.n.)
Ce gîndea în intimitatea conștiinței despre sine? Se socotea înzestrat cu talent? Avea certitudinea geniului său? Era, cum spune toată lumea despre Rebreanu, „modest"? Continua să creadă, chiar cînd îi mergea rău, că va izbîndi? Cel pe care prietenii și contemporanii îl consideră o întruchipare, un simbol al „norocului" [1] și care, într-un fel și este, privit în perspectiva operei încheiate, se considera, înaintea consacrării, om fără noroc și era muncit de îndoieli în privința destinului de scriitor:
„Sînt convins că am talent... Acuma, la marginea prăpastiei, îmi pot îngădui toată sinceritatea. Da, deseori în sufletul meu, mi-am zis că sînt poate genial. Cine știe? E posibil să fiu sau cel puțin ar fi fost posibil. Noroc însă n-am avut în viață."
„Viața te îndoaie, te sucește, te îmbrîncește și-ți impune compromisuri de care ți-e silă. Inima ta te mînă spre înălțimile albastre și soarta te tîrăște în noroiul ulițelor fără soare."
Trăsăturile cunoscute ale caracterului au avut de înfrînt în scriitor gustul amar al ezitărilor și al compromisurilor și mai ales s-au izbit, înainte de a se fixa, de o conștiință paralizantă, tematoare, a degradării, a posibilei înfrîngeri și a eșecului, și victoria nu-și dobîndește adevăratul înțeles și nu-și revelă prețul adevărat dacă nu-i integrăm expresia acestor chinuitoare temeri.

---

[1] „Rebreanu a fost un scriitor cu «stea» (Mihail Sorbul, în Tribuna, nr. 48, 1965). De asemenea, în articolul Cum l-am cunoscut (G. L., nr 36, 1964): „L-a ajutat și părul său alb, prematur, care însemna noroc, mai ales că în noaptea nașterii sale căzuse o ploaie de stele, și deci era să fie un om cu ... stea!" Mihail Sorbul își amintește că numea în glumă pe Rebreanu, după un personaj din Golanii, Aristică: „Deci Aristică învingătorul! [...] Am văzut prin instinct în Rebreanu un învingător."

Voință, hotărîre indestructibilă, firește, dar iată aici și clișeul lor negativ, voință și hotărîre, dar, paradoxal, pînă și în recunoașterea plină de luciditate a absenței lor, tonul avîntului victorios implicat în recunoașterea slăbiciunilor și a înfrîngerii. Aceste rînduri care transcriu un îndemn de moarte sînt străbătute de un elan straniu, triumfător, pe care scriitorul — trăind mai departe, spre deosebire de autorul confesiunii — l-a prefăcut în acel definitoriu trebuie, în implacabilul nu se poate altfel!, în marele elan victorios al existenței sale, al operelor sale;

„Trebuie să mă grăbesc. Ceasurile îmi sînt numărate. Mi-au mai rămas atît de puține! Nici să mă înduioșez nu mai am vreme. Se apropie zorile și nu se mai poate să văd răsăritul soarelui!... Nu, nu! E hotărît. M-am hotărît. Înainte, înainte!..."

Puterea de adaptare, tăria acelui „spirit practic" de care vorbesc paginile memorialistice [1] ce-i sînt închinate, presupun alte implicații în infrastructură și ele s-au consolidat numai în tensiunea unui aspru conflict de forțe de semn contrar ce tindeau să-i inunde ființa intimă:

„Cusururi multe mi-a hărăzit Dumnezeu. Și multe păcate. Și multe slăbiciuni. Mi le-am cunoscut totdeauna fără înconjur, ceea ce nu fac niciodată cei isteți în viață. Istețimea mea în viață, vai de ea..."

Spirit echilibrat, „apropiat de oameni", conciliant, concesiv, receptiv, e adevărat, dar pe ce căi oblice, prin cîte straturi de rezistență temperamentală, aveau de răzbătut, pentru a se constitui și cît de fals e a pune totul pe seama unui simplificator fel de a fi, a unor blînd-armonioase date ale temperamentului, se desprinde din această revelație a Calvarului și numai așa trebuie înțelese „evocările" cunoștințelor [2], numai în ceea ce ele presupun, în antecedentele, în esența și în implicațiile lor încifrate:

„N-am știut să mă apropiu de oameni. Așteptam să se apropie ei de mine. Și nici ei nu prea s-au apropiat. Eram o fire în veș-

---

[1] Tiberiu Rebreanu, Geneza romanului «Pădurea spînzuraților», Steaua, nr. 9, 1959.

[2] George Sbircea, în Mărturii despre Rebreanu, Tribuna, nr. 48, 1965, scrie: „Avea darul rar de a-i face pe toți, în mod spontan, mai serioși, mai umani, mai demni... În raporturile protocolare, ca și cele particulare, era de-o politețe descinsă de-a dreptul din Petroniu." „Era în Rebreanu o căldură..." etc., etc.

nică opoziție. Contraziceam cît puteam. Aceasta n-ar fi rău. Asemenea temperamente răzbesc și se impun în lume, cînd sînt însoțite de căldură și mai ales de vehemență. Eu însă am fost contrazicătorul calm, agasant, plicticos, care, izbutind, lasă ură sau indispoziție în urmă. De multe ori în discuții, după ce opoziția mea triumfa, simțeam cum se așează ghiața în sufletele celor convinși, și parcă-i auzeam cum gîndesc cu toții :

— O fi avînd dreptate, dar e scîrbos..." „Din pricina aceasta apoi s-a urzit în jurul meu o atmosferă stranie, în care se prind prea lesne toate bănuielile, toate învinuirile, toate săgețile otrăvite."

Dar dacă, înțeleasă superficial, g e n e r o z i t a t e a este un clișeu fără viață, nu altceva este i m p a s i b i l i t a t e a. Liniștea înaltă a operei, gravă, și acel ton al reținției asemănător cu al impasibilității exprimă în parte, dar curînd absoarbe și ascunde, în tipare rezistente, emoțiile sufletului — și este semnificativ că povestitorul protestează față de prietenii care-l consideră rece, pietrificat („Ce-are a face, dragul meu? Ție nu-ți pasă de nimic" etc.)

Nevoia de o r d i n e și u n i t a t e, principiul c o n s t r u c ț i e i, cărora li se subordonează totul aici, ca și stilul operei însăși, sînt cu atît mai greu de satisfăcut, cînd trebuie să înfrunte perspectiva dominatoare (cu îndemnuri opuse, cu sugestii pe destrămare) a morții :

„Nu, nu vreau s-o iau înainte. Am nevoie de ordine, oricît îmi vine de greu să fac ordine în mintea care în curînd nu va mai trebui să se zbuciume... Ce greu este să coordonezi cînd sufletul îți geme de povara durerilor!..."

Inutil de spus că această perspectivă, prezența morții, nu se limitează la o stare de spirit trecătoare, ci într-un fel atrage în raza sa tot ce a scris Rebreanu. De remarcat este că în C a l v a r u l, rezumînd experiența răvășitoare a anilor războiului, Rebreanu simte nevoia să rememoreze altă experiență biografică, apăsătoare și decisivă, de care se leagă și care determină destinul său de scriitor : hotărîrea de a trece munții, de a părăsi familia, locurile natale, totul, și de a veni la București, aruncîndu-se cu ochii închiși în necunoscut, fără măcar certitudinea, în acele clipe, a înzestrării sale, după ce publicase doar vreo două lucrări nesemnificative. Trebuie

adăugat că acest risc, această aventură, poate, în gol, și le asuma un „ardelean", cu o structură cît se poate de refractară spiritului aventuros, ceea ce, evident, împrumută hotărîrii sale o notă și mai dramatică. Perspectiva aventurii cu sfîrșit tragic dă un alt conținut, organic și substanțial, nostalgiei patriotice. În „amintirile", convorbirile, conferințele de mai tîrziu, scriitorul va evita, cu explicabilă decență, tonul franc, pe care și-l poate îngădui povestitorul, oricum, fictiv, al C a l v a r u l u i: „De-abia acum îmi aduc aminte că am uitat să spun tocmai ceea ce ar fi trebuit să arăt în primul rînd: sînt ardelean. Asta-i tot. Dincolo fusesem un biet nimic îndrăgostit de scrisul românesc. Sună a frază goală adaosul acesta, și totuși cîte doruri naive cuprinde..."

„M i - a t r e b u i t o s f o r ț a r e c u m p l i t ă c a s ă m ă a r u n c î n n e c u n o s c u t (s.n.) cu o poezie proastă în buzunar și speranțe mărețe în minte. De cîte ori n-aș fi avut dreptul să regret sforțarea aceea, de cîte ori. Și n-am regretat-o nici chiar azi cînd..."

Construcțiile ideale, iluziile tînărului neexperimentat s-au ciocnit de realități, și din zguduirea care putea să-l sfărîme s-a născut un prozator aspru: „Deziluziile au venit curînd... N-am găsit iubirea pe care o aduceam eu de acasă. Am fost nevoit s-o închid bine în inima mea, s-o tăinuiesc și s-o apăr."

„M-am uitat împrejur și a m v ă z u t, și multe speranțe am pierdut din cele frumoase..."

Experiența relatată, pierderea iluziilor, înfruntarea cu o realitate neospitalieră etc. explică în parte constituirea stilului (în sensul larg) o b i e c t i v al operei lui Rebreanu, ca formă de protecție, de conservare, a emoției altfel periclitate.

Scriitorul și opera dau oricui fiorul unei senzații de mare vitalitate, Rebreanu apare privirii noastre ca o fire de luptător, de învingător. Dar ochiul intern al virtualului învins vede altceva.

„Măcar de-as fi avut temperament de luptător. Războinicii se adună, se frămîntă în gura mare, se îmbulzesc, înaintează... D a r l u p t a n u m ă a d e m e n i s e n i c i o d a t ă. S e v e d e c ă m ă n ă s c u s e m î n z o d i a î n v i n ș i l o r l i p s i ț i d e î n d r ă z n e a l ă ș i d e v i g o a r e..." (s.n.)

Desigur, unul singur dintre aspectele alcătuirii intime este aici absolutizat, poate pentru a fi mai uşor exorcizat şi înfrînt. Nu e totuşi o exagerare să credem că această relativă slăbiciune, această n e p a s i o n a l i t a t e să fi sporit receptivitatea la factorul pasional, atît de viu şi de puternic reprezentat în operă.

După cum se poate presupune, în alt fel, că acest a l t e r - e g o şovăitor, slab, a trebuit să moară în C a l v a r u l pentru a face posibilă viaţa şi victoria c e l u i l a l t, prezent în operă şi, pentru noi, cel a u t e n t i c.

Tot aşa cum un a l t e r - e g o, mai nevertebrat decît autenticul Rebreanu, este Titu Herdelea, cel din I o n, dar mai cu seamă cel din G o r i l a: publicist mediocru, acomodant, adaptabil, împăciuitor, cam în felul cum ar fi arătat Rebreanu de n-ar fi izbutit să devină „Rebreanu" şi s-ar fi dat bătut. Astfel şi Remus Lunceanu din C a l v a r u l este Rebreanu î n a i n t e de a deveni „Rebreanu", în ipostaza sa de învins al vieţii, dacă n-ar fi izbutit să depăşească marele moment de c r i z ă al anilor de război; şi într-un caz, şi în altul sînt „viețile posibile" ale scriitorului.

„Sînt ardelean", asta explică îndeajuns satisfacţia povestitorului la vestea intrării în război a României împotriva Puterilor Centrale; războiul trezea nădejdea reintegrării Transilvaniei: „Niciodată n-am simţit mai mare fericire". În ziua cînd s-a declarat mobilizarea generală: „Am hoinărit toată ziua, mişcat, zăpăcit, răguşit de însufleţire... A fost ziua cea mai veselă şi mai fericită din toată viaţa mea care se încheie acuma..."

Satisfacţia fără frîu, prea intens trăită, ascunde însă germenele rău prevestitor care duce, neşovăitor, la impas şi nenorocire. Bucuria aceasta este, în fapt, începutul c a l v a r u l u i, deschiderea unui şir de întîmpări la capătul cărora aşteaptă m o a r t e a.

Nu sînt conţinute aici latenţele epicii lui Rebreanu? „Tehnica" acesteia este încercată de scriitorul C a l v a r u l u i cu propria-i fiinţă, cu propriul sînge şi cu n e r v i i săi! Foarte bucuros, cum s-a văzut, Remus Lunceanu (iniţialele sînt ale lui Liviu Rebreanu) se prezintă la Ministerul de Război, pentru înrolare, dar, spre nedumerirea sa, deocamdată uşoară, este trimis acasă. Vrea să-şi clarifice „situaţia", ca ardelean

este încă supus austroungar — şi apoi să plece pe front. Fiindcă fusese expediat la domiciliu, trimite cu poşta actele trebuitoare, păstrînd recipisa, ca dovadă, la nevoie, că e în regulă şi că nu-i trecuse prin minte să se sustragă obligaţiilor militare.

Suportă greu ideea că alţii luptă pe front şi el trebuie să se mulţumească cu un rol de spectator : „Casa noastră luase foc şi eu trebuia să privesc neputincios... Mă revoltam acasă, singur, amărît.“ Dar armatele duşmanului se apropie, între timp, de Bucureşti, împrejurare pentru R.L. să observe stările de spirit ale mulţimii, reacţiile unei colectivităţi (precum va fi aceea din R ă s c o a l a), reacţii, stări de spirit, nelinişti, temeri etc. cu o „biografie“ proprie, cu o mişcare de sine stătătoare ca aceea a indivizilor, a oricărei fiinţe vii. Materie potrivită aparent mai mult descripţiei, artă desfăşurată î n s p a ţ i u, dar prefăcută deodată în mişcare epică, cu o desfăşurare î n t i m p. De această constatare trăită vor avea de profitat acele opere ale scriitorului remarcabile prin e p i c i z a r e a stărilor gregare. „Otrava disperării se picură în suflete ca să le înmoaie, să le încovoaie...“ „E r a p a n i c ă... N i m i c n - o m a i p u t e a m u l c o m i.“ Etc.

Speranţa că nemţii nu vor putea lua Bucureştiul, revitalizată în ceasurile premergătoare morţii, se leagă, în relatarea lui R.L., de invocarea fatalităţii şi a întîmplării, de loc străină de convingerile scriitorului, expresie, de fapt, a unui mare şi grav fior existenţial : „Am avut totdeauna o încredere oarbă în fatalitate, în minunile necunoscutului. Ziua de mîine aproape niciodată nu m-a îngrijit. Vom vedea ce va aduce. În orice caz puterea întîmplării e necuprinsă. Un minut poate să schimbe brusc toate. Binele poate veni tot atît de brusc ca şi răul...“

Ameninţarea ocupării oraşului de către trupele puterilor centrale, care aduceau cu ele şi pe aceea, foarte primejdioasă pentru scriitor, de a fi arestat de noile autorităţi şi condamnat ca dezertor, şi — într-un plan mai larg — sentimentul de atroce solitudine în mijlocul unei lumi o r i e n t a t e, într-o direcţie sau alta, printre oameni d e t e r m i n a ţ i de o apartenenţă la o tabără sau alta, ştiind toţi, aşadar, c e a u d e f ă c u t, totul îi dă o paradoxală senzaţie de falsă, aparentă l i b e r t a t e, şi îl constrînge să ia o repede

hotărîre: „Șovăirea aceasta mă sugrumă. Iată începutul sfîrșitului, șovăirea ucide." „Necunoscutul e totdeauna chinuitor..." El ce are de făcut? „Prin creier îmi hăuia asurzitor întrebarea: — Eu ce fac?... Ce fac..." Situația dilematică în care e încătușat Apostol Bologa va fi obiectivarea neliniștii trăite de scriitor în aceste zile. Lipsa mijloacelor împiedică plecarea în refugiu la Iași. În fine, o determinare externă, care îl scutește pentru moment de luarea unei hotărîri: va rămîne pe loc. Recapitulare a unor condiții de existență, mereu precare, nesigure, de la venirea în București, dureroasă mărturie a unui bărbat ajuns la anii maturității fără certitudinea unei elementare securități a zilei de mîine: „În seara aceea toată averea noastră era de șasesprezece lei și treizeci și cinci de bani... Nu mi-e rușine s-o spun. Am fost un biet calic toată viața. Sărăcia lucie s-a răsfățat în casa mea totdeauna. De multe ori nu știam dimineața ce vom mînca seara, iar ziua de mîine era veșnic o problemă... Urîte sînt mărunțișurile vieții și totuși ele alcătuiesc temelia, ele ne îndreaptă năzuințele și pașii."

„Cartea asta — declară Liviu Rebreanu la 20 de ani de cînd începuse «transcrierea» romanului Ion din perspectiva formei definitive — s-a împletit cu zilele mele de sărăcie, boemie și luptă. Am lucrat-o în zilele cele mai cumplite ale vieții mele, cînd coșnița de a doua zi era de multe ori o incertitudine. Am lucrat, cum îți spun, la ea pînă în preajma războiului. Iar în seara cînd zepelinul aruncă primele bombe asupra Bucureștilor, am început să transcriu manuscrisul."[1]

Nehotărîrea e chinuitoare, alegerea unei soluții, oricare ar fi ea, liniștește. De aceea o stare de spirit calmă va pune stăpînire de la un moment dat și pe eroul Pădurii spînzuraților și va continua și în clipele premergătoare execuției, ea însăși o liniștitoare și definitivă izbăvire. „Mă potolisem pe deplin. Acuma știam ce fac. Eram liniștit." Sentimentul că lucrurile au intrat sub puterea unor determinări de neînvins, esențial de atîtea ori în cărțile lui Rebreanu, își descoperă încă o dată rădăcinile într-o experiență morală: „Prea tîrziu... Nu se mai poate desface ce s-a făcut, sau, mai curînd, nu se mai poate face ceea ce ar fi trebuit să se facă..."

---

[1] Camil Baltazar, Liviu Rebreanu își povestește viața, Vremea, nr. din 1 dec. 1935.

Armatele străine iau în stăpînire orașul. Cu toate că i se oferă prilejul, R.L. refuză să colaboreze cu inamicul, sub orice formă, de pildă aceea de a scrie în presa oficială, caută totuși soluții care să-i asigure traiul zilnic : controlor de bilete la Ateneu, cronicar dramatic. În această din urmă calitate nu se dă în lături de a critica sever, atunci cînd obiectivitatea i-o cere, pe actorii germani, devine suspect și chemat la cenzură să fie intimidat. Autorul unei piese de teatru, pe care tocmai o criticase din rațiuni pur estetice, îl denunță autorităților ca dezertor, e arestat, eliberat temporar, din nou arestat, evadează, se ascunde, trăind mereu sub teroarea primejdiei de moarte. Trecînd linia frontului cu ajutorul unor socialiști („oameni de inimă, discreți, săritori..."), ajunge în fine la Iași, dar în loc de a găsi liniștea e și aici rău privit, de astă dată de a i s ă i, denunțat ca filogerman, trădător, spion etc. Calvarul pare fără sfîrșit, calvarul pe care Rebreanu însuși l-a traversat în anii războiului. Faptele sînt, fără excepție, autentice, transcrise lucid, toate personajele ușor identificabile. Abandonarea și a ultimelor iluzii e concluzia firească a înfruntării directe cu lumea, dar în același timp un patos al existenței neîntrerupte, al veșnicului mers înainte, patos hotărîtor în opera lui Rebreanu, unde se confundă cu marea perspectivă epică :

„Da, da, viața nu se oprește nici o clipă. Trece nepăsătoare peste mine, peste cadavre, peste toate nenorocirile. Omul trebuie s-o primească așa cum este sau cum vine, fără să murmure sau să se împotrivească.

Și omul e ființa cea mai mlădioasă din lume. Împrejurările îl îndoaie și-l sucesc cum le place. Uitarea se așterne repede peste ziua de ieri. Privirile se îndreaptă veșnic înainte. Ce-a fost ieri nu ne mai interesează. Ne chinuiește numai ce va fi mîine sau poimîine."

Cine nu recunoaște în aceste rînduri mesajul de existență din operele scriitorului, nepăsătoarea scurgere a timpului, care acoperă de „uitare" totul, și nu-și va evoca o dată cu ele paginile finale, foarte înrudite ca tonalitate, ca „filozofie" a vieții, ale romanelor I o n și R ă s c o a l a?

Calvarul trăit îi impregna ființa intimă de un sentiment pe care nu numai o dată îl identificăm în operă :

„Am stat acasă trei zile încheiate. Și iar nimic. Mă întrebam uluit ce-o fi fost la mijloc? Sau n-o fi fost nimic.

O pisică crîncenă se juca cu soarta oamenilor, îi chinuia înainte de a-i sfîșia."

„Groaza și mizeria îți oțelesc inima și ți-o împietresc, încît ajungi să nu te mai doară nimic, să nu te mai frămînte nici o speranță."

Este acesta sentimentul dominant al operei? Ar fi fost, dacă marele prozator n-ar fi ieșit pînă la urmă consolidat sufletește din atîtea grele convulsii. Concluziile amare se împletesc în opera de mai tîrziu cu un inflexibil sentiment generos și încrezător, care împiedică monotona generalizare a culorilor sumbre.

Din Calvarul pornesc deci numeroase punți de comunicare cu înțelesurile mai adînci, constante, ale scrisului lui Rebreanu. Sugestii care ne familiarizează cu un climat specific și cu atîtea atitudini ale operei însăși. Oroarea de simplificări, apelul la înțelegerea abisurilor, obiectivă, capabilă să țină seama de toate ispitele păcatului și de complexitatea realităților morale: „Ușor e să osîndești, dar cîte fereli și vicleșuguri îți trebuiesc de vrei să nu cazi în ispită și să nu păcătuiești, cînd păcatul te îmbie la fiecare pas, iar ispita te batjocorește pretutindeni".

Geneza pasiunilor: cum trebuie să ne explicăm, de pildă, caracterul de posedat al literaturii sale, atît de izbitor în configurația sufletească a scriitorului? „Suferința singură zămislește pasiunile mari."

Timpul, răbdarea izbăvitoare, jocul, cu mari consecințe în operă, al suferinței și al speranței:

„Orice durere are leac. Greutatea este doar să-l dibuiești. Dacă n-ar fi uitarea și speranța, viața ar fi atît de chinuitoare că n-ai putea-o îndura nici măcar o zi. Și apoi omul e animalul cel mai răbdător de sub soare. Oriunde l-ai arunca, trăiește. Oricum l-ai tortura, se obișnuiește. Primejdia cea mai crîncenă, dacă-l urmărește mai stăruitor și mai îndelung, nu-l mai spăimîntă, ba chiar îl oțelește."

Deviza urmată fără abatere de scriitor: „trebuie să rabd, să fac, să cred..."

Dialectica binelui și a răului, bucuria ca semn paradoxal de primejdie. Arestarea lui R.L. survine cînd acesta, simțindu-se excelent, se așteaptă mai puțin, într-o zi frumoasă, primăvăratică. „Se vestea o minunată zi de aprilie... Un soare

vesel și călduț se juca în perdelele subțiri ale ferestrelor... De-abia mă deșteptasem...

D e o d a t ă u n b o c ă n i t a s p r u î n u ș ă." (S.n.)

T ă c e r i l e lui Rebreanu, liniștea insuportabilă pentru Puiu Faranga după consumarea crimei, liniștea din R ă s c o a l a... : „Stăpînea o tăcere atît de mare că-mi făcea rău..."

N ă d e j d e a invincibilă, absurdă, a numerosului șir de oameni care mor în cărțile sale : „Eram ca osînditul la moarte care nădăjduiește pînă-n ultimul moment; vede ștreangul, și tot mai crede că încă n-a venit sfîrșitul, că poate..."

Motivul așteptării, necontenitei așteptări : „Sînt doar obișnuit să aștept mereu... toată viața mea a fost o așteptare fără sfîrșit..."

Obsesia sfîrșitului : „Moartea vine repede... repede... repede... Îmi intrase în inimă vorbele acestea ca niște cuie năpraznice..."

Anticiparea drumului lui Bologa, de-a dreptul, spre primejdia iminentă, cînd se decide condus de un impuls mai presus de sine să treacă linia frontului :

„Simțeam că mă duc de bunăvoie în ghiarele primejdiei. Și cu toate acestea mergeam..."

Și a liniștii care pune stăpînire pe el cînd, scăpat de sub povara incertitudinilor, a temerilor necunoscutului, în sfîrșit cunoaște exact ce-l așteaptă și prin această luare în posesiune a adevărului oricît de crud învinge frica : „Nimic nu e mai chinuitor ca nesiguranța". „Siguranța te întremează. Acuma, cel puțin, știam. Nu mai aveam a face cu un dușman necunoscut. Și nu-mi mai era frică." E vorba de împrejurările ieșene ale tribulațiilor lui R.L., cînd, surprins de neîncrederea cu care era întîmpinat, află ce i se pune în seamă.

Moartea va absolvi pe Apostol Bologa de coșmarul neliniștilor, al întrebărilor fără răspuns, de aceea e și primită ca o eliberare (cum izbăvire de întrebări și de chinul rememorărilor va fi pentru eroul din C i u l e a n d r a — nebunia). Dar acest sentiment fusese încercat mai înainte de R.L., ca un capăt rîvnit al calvarului său : „Atunci voi muri și voi scăpa de toate întrebările..." „De multe ori am privit în față moartea și niciodată nu mi-a fost frică. Mai frică mi-a fost totdeauna de viață. Moartea e punctul care sfîrșește fraza vieții. Numai viața chinuiește pe oameni. Moartea îi tămăduiește."

Moartea va fi pentru Bologa în realitate o sinucidere, o hotărîre dictată de sfîrșitul iluziilor, al eșecului oricărei s p e r a n ț e. Toate căile pentru el s-au închis și cînd e prins nu are sentimentul că între el și fericire, între el și adevărata s o l u ț i e s-a ridicat o neprevăzută barieră. De fapt, el se hotărîse să termine, fiindcă nici o soluție nu mai era posibilă și nici nu putea fi și pentru a găsi totuși una era necesară ieșirea din cercul strîmt al întrebării însăși[1]. Dar autorul confesiunii din C a l v a r u l experimentase relația dintre s p e r a n ț ă și o astfel de hotărîre, între hotărîre și moarte: „Pe atunci mai aveam speranțe și cînd ai speranțe nu poți lua nici o hotărîre mare". „Cînd viața te doare, moartea e o tămăduire."

Definire a sentimentului vieții care va intra, fără a se generaliza, în compunerea, de pildă, a romanului I o n:

„Lumea. Lumea. Lumea. Nu mai simțeam nici durere, nici indignare, nici tristețe. Încetul cu încetul însă o scîrbă mare, de viață, mi se furișă în suflet... Vedeam cum se zbate viața pretutindeni, grăbită, egoistă, nepăsătoare."

„Numai iubirea întreține viața, o întărește, o încurajează să poarte jugul."

Dincolo de individul autonom, există l u m e a, ea însăși o entitate autonomă, cu viața ei energic delimitată de a individului — intuirea acestei realități care va face din Rebreanu romancierul genial al „gloatei", se revelează, în C a l v a r u l: „În clipa cînd lumea s-ar personifica, aș putea-o zgîlțîi pînă ce și-ar mușca limba... Dar lumea e o vorbă... Fiecare în parte nu înseamnă lumea, pe cînd toți împreună sînt lumea, ceva deosebit, îngrozitor, fără de care nimeni nu poate trăi, pe care trebuie s-o iubești și chiar o iubești fără să vrei."

„Lumea nu cercetează, nu vrea procese lungi. O bănuială, oricît de neroadă, îi ajunge. Și cînd i-a intrat ceva în cap, nu mai e în stare să-și schimbe părerea, chiar dacă își dă seama că e piezișe."

Cu toată structura lor obiectivă, operele lui Rebreanu divulgă o rădăcină biografică, care, mai evidentă sau mai ascunsă, își trimite sevele în zonele creatoare.

---

1 V. în acest sens articolul despre romanul P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r, în vol. P ă r e r i l i t e r a r e de Paul Georgescu, E.P.L., 1964, p. 49—69.

Faptul este confirmat, desigur, mai izbitor de geneza P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r. Zbuciumul eroului își are originea în aventura trăită de scriitor însuși în vremea primului război mondial. Sentimentul morții posibile dă acea acuitate a așteptării sfîrșitului ce străbate romanul. Sfîrșitul lui Apostol Bologa putea fi foarte bine propriul său sfîrșit, el însuși putea fi spînzurat ca trădător dacă rămînea în Ardeal. Propriul ritm sufletesc i-a dictat scrierea acestui roman. Trebuia să se e l i b e r e z e de obsesiile și temerile ce-l încolțiseră în vremea războiului. Contemplația fotografiei cu cehii spînzurați n-ar fi fost îndestulătoare pentru a hotărî pe scriitor să înceapă un nou roman. Dar ia cunoștin... de uciderea fratelui Emil, pe cînd se afla la Iași în 1918, în refugiu, și e privit el însuși cu suspiciune.

Senzația de apropiată extincție, de care scriitorul se purifica, și se ținea departe cîtă vreme funcționau în el puteri creatoare, iese la iveală dureros și insuportabil, cînd acestea, temporar, îl abandonează. C î n d s i m t e c ă n u p o a t e s c r i e. Mărturie: fila de jurnal datată marți 19 ianuarie 1937 [1] — epoca G o r i l e i. Frazele nu se urnesc și, într-una din nopțile de sforțare neputincioasă, scriitorul cunoaște „prima mare spaimă a morții. Ar fi poate, să spun, avertismentul morții." „La 7 dimineața m-am deșteptat... în acel moment de semi-somn mi-a trecut prin gînd: cu siguranță eu am să mor asfixiat fiindcă a început să mi se scurteze respirația și uneori trebuie să respir adînc... Apoi deodată m-a cuprins o groază: ce-ar fi dacă, adormind acuma, nu m-aș mai trezi de loc. E tot ce se poate mai verosimil. Mori în somn. Un atac de tuse sau așa ceva te face să-ți pierzi conștiința... Groaza mi s-a încleștat în inimă și a început să mă zgîlțîie. Nu era nici o durere, nimic, ci numai o spaimă cumplită că am să mor, că totul s-a sfîrșit, că lumea asta s-a terminat pentru mine și încă fără ca să fi terminat romanul, că nu voi mai apuca ziua, nu voi mai vedea pe Fanny, pe Puia, pe nimeni..."
„În orice caz a fost un «avant-goût» a ceea ce simte un muribund sau așa ceva... Pe urmă am adormit din nou."
Spaima de moarte prin streang, prin asfixiere, obiectivată printr-un soi de magie asupra Mădălinei, Anei, asupra lui Apostol Bologa etc. ia aspectul unei obsesii nemijlocite, ucigătoare,

---

[1] Liviu Rebreanu, O i n s e m n a r e, G.L., nr. 36, 1964.

acum cînd lucrul n u m e r g e, cînd resursele creației par sau sînt secătuite. Din subconștient, în loc de a se rezolva în scris, se abate direct, nemaiputînd fi î n ș e l a t ă, ținută la distanță.

Experiențele fundamentale, cele n e c ă u t a t e de scriitor, dar aduse, fără voia și uneori cu împotrivirea lui, de un destin ce voia totuși și a și izbutit să-l smulgă din mediocritate, precum și un instinct misterios ce-l îndemna să le străbată pînă la capăt fără umorul și dubla conștiință (superficială!) a detașării cîtă vreme trăia sub puterea lor, precum și instinctul de a se d e t a ș a după ce ele trecuseră și de a se analiza în ele lucid și serios, au făcut din tînărul himeric pe definitivul Liviu Rebreanu al maturității. Condus de instinct, el — totuși — s - a c o n s t r u i t p e s i n e, s-a ales, s-a cristalizat în cea mai bună și într-un fel mai neașteptată dintre p o s i b i l i t ă ț i l e structurii inițiale. Fără personalitate și iradiere, cum observă Eugen Lovinescu [1], la începuturile carierei literare, prefacerea s-a petrecut nu într-un fel spectaculos, prin cîștigarea unei foarte vizibile „personalități" în sensul comun al cuvîntului, ci prin sondajul în subteranele datului inițial : „fără personalitate" a devenit cu vremea i m p e r s o n a l, însă în interiorul a c e l e i a ș i determinări, fără inutile sforțări de a ieși din cadrele ei, din acea neutralitate egală și receptivă, care s-a adîncit numai în sine, pînă ce s-a constituit într-un stil impunător al personalității, cu sugestii de naturală g r a n d o a r e, desfășurată în planul vast al epicului.

[1] Eugen Lovinescu, M e m o r i i, II, Ed. Scrisul românesc, Buc., 1932, p. 42 și mai departe: „Blondul semnatar... nu te reținea prin nimic, nici prin scrisul său somnolent, nici prin persoana sa fără accent și cu preocupări pur utilitare." Era tipul s e c u n d, „destinat unei confidențe unilaterale, fără obligația reciprocității, de o receptivitate neutră și complezență, de care au abuzat mulți, [...] vag publicist, pururi în căutarea de combinații lucrative, himeric, boem."

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Rebreanu ştie ce face, îşi analizează lucid procesul de creație ; de aceea, ne putem adresa direct formulărilor sale „programatice". În răspunsul la o anchetă găsim formularea semnificativă : „...a pătrunde şi a înfăţişa absolutul, care, cel puţin în artă, rămîne năzuinţa supremă". Scriitorul nu este un realist în sensul îngust, el urmăreşte pătrunderea în „absolut", socotind că aceasta e „năzuinţa supremă". Creaţia de viaţă şi de tipuri vii nu este în sine un obiectiv, prin mijlocirea ei, scriitorul — zice Rebreanu — „se apropie de misterul eternităţii". Nu e prima şi nici singura dată cînd Rebreanu evocă misterul, taina, legile ascunse vederii comune, reacționînd, de fapt, polemic la înțelegerea restrictivă, mecanică, a noțiunii de realism. Expresie a supunerii la elanurile secrete, la ritmul interior al vieții, un fel de a resimți puterea vieții infinite cu emoție care, deşi bine stăpînită, înfioară fiecare rînd. Acesta e şi sensul pe care-l atribuie „absolutului". El nu „redă" imediatul, ci, transfigurîndu-l, are aerul de a cerceta un secret al vieții nemuritoare. Rebreanu leagă înțelegerea realismului de o concepție mai înaltă asupra vieții, refuză să o limiteze. Pe Reymont îl consideră un realist pentru că „a exprimat pentru întîia oară cu sinceritate şi logică obiectivă sufletul adevărat al poporului". Dar puterea de reprezentare obiectivă este la Reymont, şi încă mai mult la Rebreanu, subordonată unei revelații, unei dezvăluiri de semnificații. De aceea, „cînd am terminat de citit cele peste 1.500 pagini, aveam impresia că am descifrat o taină mare..." [1]

Romancierul resimte existența cu o intensitate afectivă deosebită (nu pur şi simplu ca pe o realitate percepută mecanic, înregistrată) şi cînd îşi evocă viața, a sa, a altora, încearcă senzația de a fi atins coarda cea mai vibrantă a sufletului.

---

[1] Opiniile estetice şi mărturisirile de orice fel ale scriitorului, în cazul că nu există alte trimiteri sînt extrase din vol. Amalgam, Socec, Buc., 1943, sau din Opere alese, vol. V, E.P.L., 1960.

Dacă sînt adevărate cuvintele lui Goethe : „Purtăm totdeauna în noi germenul meritelor pe care știm să le apreciem", desigur că, nu o dată, comentariile lui Rebreanu vor fi revelatoare, dezvăluind ceva din propriul său program estetic, intuiția a ceea ce va face, a ceea ce se pregătește *să fie*. Concludente sînt numeroasele sale cronici dramatice. Ce respinge, ce aprobă? Îl nemulțumește, mai ales, lipsa vitalității în text și interpretare.

Baronul de Rothschild intenționa să înfățișeze în piesa *La Rampe* o lume „negreșit interesantă, mai ales pentru parizieni", dar „nu a avut darul să o facă să trăiască în piesa d-sale". Personajele n-au viață, sînt doar „niște siluete șterse, palide, *fără nici o trăsătură de viață reală*" (s.n.). Iată ce obseda încă de la început (1910) pe Liviu Rebreanu.

În cutare piesă de Calderon „se relevează mult geniul lui incomparabil de a plăzmui oameni" (1910). Era de pe atunci ținta cea mare a rîvnei lui Rebreanu! Caracterizînd pe „adevărații actori, adevărați artiști", se referă mereu ca la un criteriu suprem la *puterea de a da viață*. „Aceștia muncesc din greu, se frămîntă necontenit pentru a întruchipa o idee, pentru a da viață cuvintelor autorului, pentru a face să trăiască aievea ceea ce nu trăia pînă atunci decît în închipuirea scriitorului."

Iată și o definiție potrivită romancierilor de tipul *obiectiv*, cum rîvnea să fie și avea să fie el însuși :

„Ei nu-și mai trăiesc viața lor proprie, eul lor dispare, dînd ființă unei creaturi noi."

„Plăcerea lor sufletească" (a adevăraților artiști — n.n.) este „de a crea". În „mintea și în sufletul" artistului „încetul cu încetul" „se conturează din ce în ce mai precis personajul ce are să-l creeze, cuvintele i se brăzdează tot mai adînc în inimă".

Cînd un actor adevărat intră în scenă, „simți parcă o adiere... de adevărată viață", ca și atunci cînd intră în scenă un personaj al lui Rebreanu... „Fiecare pas..., fiecare intonație, fiecare gest este cel mai potrivit." Atunci se „întruchipează cu adevărat o ființă omenească". Și din nou : „viață reală", „poezia vieții adevărate". Cutare piesă „e o schiță șubredă, fără viață", arta lui Gusty „este izvorîtă dintr-o pornire neînfrîntă de a crea".

Calitatea fundamentală care impunea lui Rebreanu la un scriitor : aceea de a fi creator de viață autentică. Preferință larg răspîndită în literatura română, care numără printre însușirile sale specifice, diferențiale, intensitatea senzației de viață, fuga de nebulos, de himeric și chiar de genul fantast. Creangă — s-a observat acest lucru, — chiar în poveștile și basmele sale este, de fapt, un nuvelist. Caragiale, ca să nu mai vorbim de opera comică, chiar în nuvelele sale fantastice — în Kyr Ianulea, în La hanul lui Mînjoală dezvăluie un extraordinar gust al vieții. Tradiția mai veche a prozei românești pune în evidență, la Ion Ghica, Negruzzi, Filimon etc. aceeași preferință. Mai tîrziu, un teoretician al prozei moderne, precum Camil Petrescu, afirmă primatul „autenticității". G. Călinescu este un mare creator de tipuri „adevărate". Critica literară preferă și ea viața, senzația de lucru trăit. Ibrăileanu pune deasupra analizei — creația. Lovinescu cere prozei obiectivitate etc. Pentru Tudor Vianu, „arta nu e atît cunoaștere, cît creație, «facere»", artistul fiind asimilat unui demiurg.

„Viața așa cum este ea", înregistrată cu „ochi reci", „impasibilitate" etc. — cît de relative sînt toate aceste prea sumare caracterizări, de care o parte a criticii a făcut abuz, încercînd să definească viziunea lui Rebreanu în ce are ea mai specific, ne-o dovedește și fascinația neascunsă resimțită de scriitor față de mișcarea pasiunilor, interesul pentru situațiile în care pasiunile sînt împinse la ultima limită, credința sa că literatura trebuie să reprezinte pasiuni totale, absoluturi. Era puternic atras de eroii animați de idealuri absolute, de pasiuni și credințe neînjumătățite. Vedea astfel în Don Quijote un personaj condus de o mare pasiune, de un ideal absolut al dreptății, socotind de aceea romanul lui Cervantes „cel mai minunat roman al literaturii universale" și în egală măsură cu Don Quijote, în care absolutul se manifestă în forma „idealismului pur", prețuia pe scutierul acestuia, reprezentînd un alt gen de absolut, și remarca „realismul" său „integral", tot așa de integral ca „idealismul" cavalerului. „Don Quijote e campionul idealului. Scopul vieții lui nu poate fi decît combaterea răului, sub orice formă s-ar înfățișa, și apărarea virtuții și a frumuseții, pentru a asigura triumful binelui în lume."

„Cavalerul și scutierul său se luminează reciproc. „Don Quijote și Sancho Panza împreună alcătuiesc omul." Din două absoluturi anulate se realizează dialectic adevărul uman. Erau pe gustul său conflictele puternice, în care pasiunile se precipită spre deznodământul violent.

„Cînd ajungem la sfîrșitul actului întîi, comenta cronicarul dramatic Patima roșie, conflictul s-a pus întreg, furtunos. Am pătruns adînc în sufletul tuturor... A doua oară se ridică cortina și acuma conflictul a ajuns la ciocnire. Oamenii care aveau năzuințl deosebite se găsesc față în față. Năzuințele, patimile lor se încrucișează, și în încrucișare rezultă o luptă crîncenă, care îți oprește respirația, care te mișcă și te entuziasmează. Pe urmă nu mai rămîne decît limpezimea sfîrșitului, care din ciocnire se întrevede și care totuși e neașteptat."

Pasiuni artificiale ce nu revelează omul, Rebreanu semnala într-o piesă de Bernstein : „Arta aceasta cere multă iscusință, negreșit. Dar e seacă și nu lasă urme. Bernstein e un simplificator. El își dezbracă eroii de toate legăturile cu viața. Eroii lui n-au suflet... Ciocnirea e mare, zdrobește, torturează. Și totuși, fiindcă nu e izvorîtă din suflete întregi, îți face impresia răzbirii unor schelete îmbrăcate în haine elegante, dar ale căror oase sună gol neîncetat..." (1916).

De la prima frază, de la prima replică se stabilește o solidaritate secretă între scriitor și publicul său, între cititor și lumea operei, între operă și lumea cea mare, reală, se instalează acea comunicare ce ademenește spre adîncuri, „acea legătură sufletească ce este — cum zice undeva Rebreanu — taina talentelor deosebite". Această comunicare este forța care subjugă.

Răspunzînd la o anchetă a revistei Ideia europeană (1926), Rebreanu exprimă crezul său artistic fundamental; formulările au rezonanță gravă de confesiune și ardoarea calmă a unui legămînt : „Precum nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească, tot ele preocupă mai mult și pe scriitorul care încearcă să creeze viață".

„Durabilitatea ei (a literaturii, n.n.) atîrnă numai de cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde. [...] Strălucirile stilistice, cel puțin în opere de creație, se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei și a mișcării de viață."

La Camil Petrescu, îl interesează mai puțin febrilitatea speculativă, tendințele proustiene, construcția „relaxată" a romanului Patul lui Procust, cu acele specifice „dozări de mistere mici nedezlegate", și în mai mare măsură — (oooo- tind chiar că, dincolo de forme, acesta este adevăratul conținut și adevăratul merit al operei) pulsația vieții. Romanul este „un adevărat roman", așadar e „pasionant și vibrant de viață", aducînd „o lume întreagă... vie, caldă".

Personajele lui Reymont „par smulse din viața reală" și „cu o tresărire de viață care cucerește". „Reymont, cu oamenii luați din realitatea vie... plini de viață adevărată nu se putea să nu impresioneze..." Autorul epopeii Țăranii are capacitatea „să zugrăvească o multitudine de tipuri vii în cadrul unor întîmplări firești, adică să facă romane". El „distribuie luminile și umbrele așa fel, încît totul să fie pătruns de ritmul însuși al vieții".

Mai bine decît oricine a înțeles care sînt rădăcinile morale ale operei sale și ale oricărei opere de artă, Liviu Rebreanu însuși cînd a vorbit de „ o nostalgie a eticului" ca de o trăsătură organică a literaturii. Întrebat în ce măsură crede într-un efect de ordin social sau moral al romanului Răscoala, scriitorul a răspuns :

„Desigur, nu s-ar putea să nu cred într-un efect de ordin social și chiar etic al Răscoalei... O operă de artă fără rezonanțe sociale și morale nu există. Dar să ne înțelegem, asta nu înseamnă că ea trebuie creată cu tendință. Aș putea spune mai bine că fiecare realizare artistică conține în sine un fel de nostalgie a eticului. Arta nu poate fi luată în sensul ei abstract, deoarece atunci rămîne o noțiune goală, fără sens." [1] Scriitorul preciza că un „rod moral" cititorul poate culege din orice operă de autentică artă : „Vezi dumneata, orice realizare artistică mi se pare că are, în însuși elementul ei intim, ceva moral — așa că nu depinde decît de cititor gradul în care acea nostalgie a eticului să se răsfrîngă în el". Așadar, în însuși elementul ei intim. A „porni" însă o operă cu o tendință anumită i se părea inacceptabil, căci asta înseamnă, „întotdeauna, o fatală neglijare a artisticului, a creației. O operă cu tendință nu poate fi decît un

---

[1] Dan Petrașincu, art. cit., loc. cit.

manual de propagandă pentru anumite scopuri, ceea ce n-are nimic a face cu arta. Singura mea tendință a fost de-a realiza acea frămîntare, acel epos al țăranilor răsculați [...] împreună cu ecourile pe care le are răscoala în lumea Capitalei." A pune „accentul" pe a r t ă, fără însă a ajunge cu noțiunea la o „extremă [...] puristă", este datoria unui romancier. Intențiile estetice, înclinațiile firești, principiile artistice mărturisite fără ocol se unesc la Rebreanu cu glasul lăuntric al operei (căci nu putem surprinde la el bovarisme estetice, proiecția în programul declarat a unor predispoziții neînstare să se încorporeze în planul operei și, de aceea, încă mai agresive în exteriorizarea teoretică) în a postula în literatură v a l o a r e a o m u l u i, văzut, firește, în concretul existenței sale spațiale și temporale. Demersul anticipează un cunoscut eseu călinescian din 1946. Un c l a s i c i s m f u n d a m e n t a l vine astfel să cenzureze în favoarea omului esențial, ca unic obiect de interes artistic, excesul de pitoresc, peisaj și culoare, într-o literatură cu abundente înclinații descriptive, picturale, în sensul unui cult al naturii. Și este semnificativ că în vreme ce G. Călinescu vorbește din perspectiva unui program de reconstrucție a literaturii, degajînd lecția marilor surse cărturărești, Rebreanu, avînd și el în față aceste surse, protestează chiar în numele unei solidarități de simțire cu „adevăratul fiu al naturii" — țăranul : „în orice călătorie — va zice el într-un jurnal de drum [1], — mai important decît toate priveliștile, peisajele și minunile naturii, r ă m î n e o m u l (s.n.). Natura în sine nu e nici frumoasă, nici urîtă, nici măcar interesantă. Numai sufletul omului îi împrumută viață. Marea, șesul, dealurile, munții sînt deopotrivă de admirabili și de indiferenți. Cultul naturii e o născocire orășenească, destul de recentă. Cei vechi se mulțumeau să divinizeze natura în ceea ce li se părea respectabil sau util. Chiar azi adevăratul fiu al naturii, țăranul, numai în fața pămîntului de cultură se închină. În vreme ce excursioniștii tîrgoveți se extaziază înaintea unor stînci plesuve, vizitiul de la țară oftează melancolic : „Ce folos, dacă nici iarba nu crește pe ele". Așadar, scriitorul este pentru o determinare mai strictă a obiectului s p e c i f i c literaturii, socotind, de altfel într-un spirit foarte modern, că literatura

1 M e t r o p o l e, Ed. Cartea Românească, București, 1931, p. 9.

trebuie să rămînă numai pe un teren propriu, ferm delimitat, și să abandoneze acele teritorii secundare în care întîmpină concurența victorioasă a altor mijloace de cunoaștere, mai adaptate acestora prin tehnică particulară: reportajul, cinematograful, fotografia etc. Ideea susține, de altfel, întreg capitolul introductiv al volumului Metropole: „Cînd avem manuale de călătorie făcute cu minuțiozitate științifică, și cînd cinematograful, reproducerile topografice pun la dispoziția oricui tot ce e vrednic de a fi văzut pe cuprinsul civilizat al globului", se-nțelege de la sine că unica preocupare rămîne omul. „Războiul, împreună cu atîtea alte vestigii ale trecutului, a sfărîmat și exotismul romantic", păstrînd numai „setea de necunoscut", întărind aspirația de a ridica „tocmai pe omul de azi în vîltoarea curiozității, viața omului, suferința, bucuria, năzuințele — în sfîrșit, sufletul lui". Civilizația modernă, dezvoltarea cinematografiei, radiofoniei, jurnalisticii, documentarului etc. impun o circumscriere mai severă a zonelor de investigație literară: „Se înregistrează cu predilecție lucrurile ce nu se pot cunoaște nici citind ziarele, nici din fotografii, nici prin radiofonie și nici din statistică... adică lucrurile mărunte, momentele fugitive, mai mult sau mai puțin caracteristice pentru felul de a gîndi și a simți al oamenilor și în care se manifestă mai plastic sufletul oricărui popor".

Un gust literar sigur, obiectiv și „neutru", fără atitudini prea marcat individuale, un fel de liberă și adînc meditată, regîndită consimțire cu valorile supreme, recunoscute ca atare de judecata și spiritul selectiv al lumii întregi. Aceleași nume incontestabile, aceleași titluri de opere mari, fundamentale, revin în mărturii de o rară stabilitate și consecvență. Lipsesc mediocrele acte rebele, de nonconformism căutat. „Avea un cult special pentru Shakespeare, despre care îmi spunea că e un gigant, un munte colosal, care poartă pe el toate climatele lumii și ale inimii omenești. Nu-l așeza alături decît pe un alt mare creator, pe Lev Tolstoi, din care în pasiunea anilor în care l-a descoperit încercase să traducă." [1]
Cărțile preferate de Rebreanu sînt deci totdeauna din zona marilor valori ale spiritului artistic. Le recapitulează în diverse

[1] I. M. Sadoveanu, Amintiri despre Liviu Rebreanu, V. R., nr. 6—7, 1963.

împrejurări, nu sînt mereu aceleași, dar sînt mereu dintre cele cu adevărat foarte mari. Revin totuși cu insistență semnificativă cîteva titluri. Cînd are 50 de ani, prin deasa sită a timpului, se reține doar devotamentele esențiale. Cît sînt de îndreptățite! „Marele Gogol" deține o dreaptă întîietate: „Dintre cărțile care mi-au trezit cea mai mare admirație au fost Don Quijote al lui Cervantes, Guliver a lui Swift și Suflete moarte a marelui Gogol. Și acum, le țin tot ca pe unele dintre cele mai mari capodopere ale omenirii, dintre acelea care te uimesc și te frămîntă" (s.n.)[1]. Motivarea alegerii, cu totul în spiritul adînc și ferm care-i cimentează portretul spiritual, dezvăluie și anume înclinații neașteptate de revelat la un scriitor despre care s-a afirmat (ceea ce e adevărat într-un sens) că se mișcă greu în sfera umorului.

Cărțile mari — este de părere Rebreanu — „pot fi gustate și citite deopotrivă de țăranul cel mai umil, ca și de esteții cei mai pretențioși". Motivul nu trebuie căutat prea departe: „E marea taină și marele meșteșug al celor mai mari creatori de a se putea adresa tuturor însetaților de frumos fără deosebire".

Romanul cel mai de seamă al tuturor timpurilor este, după opinia sa, Don Quijote de Cervantes. Acesta exemplifică principiul expus mai înainte, al universalității care e „marea taină" și „marele meșteșug" al „celor mai mari creatori".

În epoca sa de formație, cînd se așezau temeinic sensurile operei, Rebreanu manifesta însă cea mai puternică admirație pentru Ibsen — „uriașul norvegian". Neliniștea critică a acestuia, forța cu care zguduia pilonii nedreptății, încercarea sa de a schimba lumea și nu numai de a o reprezenta și interpreta artistic — n-au putut rămîne fără consecințe asupra tînărului Rebreanu. Au intrat ca parte integrantă în formația sa de scriitor, dezvăluindu-i sensul grav al artei, tot acel complex de factori care face ca arta să nu fie niciodată — pentru Rebreanu

---

[1] „Să remarcăm în treacăt — observă Matei Călinescu în art. Concepția lui Liviu Rebreanu despre arta și munca literară, G.L., nr. 49, 1965 — că acești trei autori, atît de diferiți între ei din multe puncte de vedere, au totuși o stranie trăsătură comună: sînt mari maeștri ai comicului echivoc, cu implicații tragice și uneori chiar terifiante, operele lor constituindu-se, totodată, ca niște lumi total independente de biografia lor particulară, ca niște ficțiuni artistice de o perfectă și misterioasă obiectivitate."

— un joc. Rebreanu numea pe Ibsen „uriaș", „cea mai puternică individualitate a secolului al XIX-lea". În opera acestuia — scria el — „se întrupează o forță mare și dornică de a schimba din temelie viața omenirii de astăzi și chiar a celei de mîine. Ibsen a reformat teatrul modern, dar e mai mult decît un reformator : este un regenerator al omenirii. E un agitator genial și un luptător neobosit."

Iată ce-i stîrnea pasiunea admirativă, și poate ar merita să insistăm mai mult asupra sensului acestor formulări, care dezmint cu atîta claritate și într-un chip neprevăzut ideea că Rebreanu era un prozator impasibil, dornic doar să observe și să fixeze ceea ce observă.

În legătură cu teatrul lui Shaw, Rebreanu scria în 1919 : „o reprezentare vie a unei năzuințe idealiste, p e c e t e a a d e v ă r a t e l o r c a p o d o p e r e". Credea, deci, că o puternică aspirație „ideală" nu contrazice sensul strict estetic și menirea artei.

Prozatorii români preferați : Sadoveanu și Brătescu-Voinești sînt împreună cu Creangă și Caragiale „maeștrii mei români". Despre Caragiale face mențiunea că este „singurul înaintaș" care „rămîne neîntrecut și va rămîne totdeauna" (la Valea Mare, unde se va instala mai tîrziu, Rebreanu organizează, cu forțe locale, un spectacol de teatru Caragiale : „— Cum a ieșit... nu mă întrebați" [1]). Citește cu interes pe Hortensia Papadat-Bengescu, pe Galaction, Ionel Teodoreanu, Aderca din D o m n i ș o a r a d i n s t r a d a N e p t u n... Dintre poeți : Minulescu, Camil Petrescu... [2] Despre prețuirea deosebită arătată celui din urmă stau mărturie comentariul la P a t u l l u i P r o c u s t și nu puține relatări datorate unor contemporani. „— Ce-a mai spus Camil? era una dintre întrebările asigurate, iar rîsul satisfăcut — răsplata cuvenită inteligenței." [3]

---

[1] D-l L i v i u R e b r e a n u a t e r m i n a t r o m a n u l «Răscoala», Interviu de Horia Roman, loc. cit.

[2] D e v o r b ă c u L i v i u R e b r e a n u, Spre ziuă, nr. 1, 1923.

[3] Eugen Jebeleanu, L i v i u R e b r e a n u, C. L., nr. 49, 1955.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tudor Vianu[1] este, în înțelesul de astăzi al cuvîntului, cel dintîi cronicar al romanului *Ion*, în care vede „icoana complexă, vie fără exuberanță, bogată în amănunte de observație" a vieții Ardealului. „Romanul prețuiește printr-o anumită intuire a rasei." „Imaginația aceasta e fără strălucire, exclude pe cît poate natura, preferă monstruosul, iar dintre senzații alege pe cele fără trup și plasticitate, oboseala, iritările difuze, toate impulsiunile." Contrazicînd anticipat pe G. Călinescu, care în chipul cel mai legitim intuia valoarea romanului în marele său suflu poetic, T. Vianu declară a fi fost șocat la lectură de „o anumită uscăciune".

„Realitatea — va scrie mult mai rezervat cronicarul[2] revistei *Gîndirea* — e cea dintîi calitate a operei d-lui Rebreanu. Poate o realitate monotonă și mediocră, strict înregistrată ca o monografie..." „Întîia oară un autor român punea în mișcare o atît de vastă galerie de personaje..." Se pune însă, după părerea sa, chestiunea spinoasă a *stilului*: „Lipsit de cadență, stilul d-lui Rebreanu e un balast al operei". Autorul e avertizat drastic că, „fără o trudnică învățătură a artei de a scrie, va degenera în monotone monografii" etc.

Bucuros de a-și fi văzut îndreptățite așteptările și speranțele cu care generos patronase debutul nuvelistic al prozatorului, Mihail Dragomirescu[3] salută „cel mai frumos roman românesc și unul din cele mai tipice opere de acest fel, în literatura universală", „punctul culminant, pe tărîmul creațiunii literare al școalei noua" (mod de a numi propria-i școală, firește). „Ion, eroul, cu aviditatea lui brutală de pămînt, nu e decît expresiunea primitivă a ambițiunii care roade sufletul oricărui om în general și oricărui român în specie, pentru a ne ridi-

[1] Tudor Vianu, *Cronica literară*, Viața românească, nr. 1, 1921.

[2] Ion Darie, *Gîndirea*, I, nr. 9, 1921.

[3] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, Casa Școalelor, Buc., 1923, p. 410—412.

ca deasupra mediului în care l-a sădit natura și contingențele sociale." Invenție critică și remarcabil spirit asociativ dovedește afirmația că Ion „este în epic și în patetic ceea ce e Cațavencu în comic". „Ion e simbolul ambiției tragice care ne arde sufletul."

Însă acel mare critic, care la apariția lui Ion a avut înțelegerea, tactul și autoritatea necesară pentru a-l recunoaște în Rebreanu pe creatorul romanului românesc modern, a fost Eugen Lovinescu [1]. „Ion e cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române." Eroul — „un erou stendhalian". Idee reluată și mai tîrziu, dezvoltată sau contestată cu îndreptățire, uneori, egală.

Meritul de a fi impus cu adevărat numele lui Liviu Rebreanu și de a-l fi situat energic în fruntea prozatorilor epocii revine așadar lui Eugen Lovinescu. În fața unui roman ca Ion, criticul și-a exprimat cu evidentă tulburare „bucuria de a mă afla în fața celei mai mari creațiuni epice române". Este, deci, drept a spune că întîmplarea fericită a făcut „ca acest mare roman să întîlnească un mare critic în persoana lui E. Lovinescu", că: de la „jaloanele fixate cu deplină siguranță de Lovinescu", „critica noastră între cele două războaie pînă la G. Călinescu nu se va abate mult" [2].

Ridicarea la o treaptă a contemplației, emanciparea de spiritul tendențios, obișnuit oricărei discuții despre „problema țărănească", constituie pentru Pompiliu Constantinescu [3] atributul de căpetenie al romanului: „În locul unei probleme practice, de natură istorică", scriitorul aduce „o viziune artistică". „Ion însumează — adaugă, preluînd ideea lui Lovinescu — voința nudă, dincolo de bine și de rău, mînată de fatalitatea iubirii tot atît de oarbe ca și instinctul de proprietate." Anticipînd pe G. Călinescu, vede în Ion un „suflet rudimentar", luat ca atare de prozatorul „impasibil, suveran pe mijloacele sale de realizare". Cînd va scrie cronica la Răscoala, criticul va caracteriza încă o dată metoda din Ion: „Romancierul privește parcă printr-un ochi de sticlă, incolor și de

[1] Eugen Lovinescu, Critice, VII, Ancora, Buc., 1922.
[2] Adrian Marino, Rebreanu în critica și istoria literară, C. L., nr. 49, 1965.
[3] Pompiliu Constantinescu, Opere și autori, p. 114—115.

refracție fără iluzii, o realitate valorificată prin simpla transcriere neemoțională"[1].

După G. Călinescu[2], Ion este „epopeea..., care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric". Noțiunea de ambiție, propusă de Lovinescu și de alți critici, i se pare lui G. Călinescu „prea complicată" pentru cazul lui Ion. Acesta, „ființă redusă", recurge la „viclenii", actele sale nefiind „efecte ale deliberației". „Și structura celorlalți eroi este epopeică, adică întemeiată pe momente din eternul calendar uman." „Tot romanul, cu toată aparența de scriere stilistic este cam trudnică, impune prin marele ton festiv cu care cîntă nașterea, nunta, moartea, semănînd în linii generale cu Herman și Dorothea. Ion e o capodoperă de măreție liniștită, solemn ca un fluviu american."

Șerban Cioculescu[3], așezînd romanul la egalitate cu operele lui Eminescu și Caragiale, este de părere că în Ion Rebreanu este „netributar înaintașilor săi epici, din Ardeal, ca Slavici, sau din vechiul regat, semănătoriști și poporaniști", și că el „ a construit de unul singur, a creat o societate vie, polarizată în jurul personajului central al lui Ion. Materialul și tehnica îi aparțin... Sub toate raporturile, deci, Ion este un accident, așa cum se socotește, în lirică, poezia lui Eminescu și, în teatru, comedia lui Caragiale."

Instinctul elementar, sălbatic, voința de înfăptuire sînt pentru Vladimir Streinu[4] trăsăturile izbitoare ale eroului, variantă românească a țăranilor lui Balzac și Zola : „Și dacă d. Rebreanu n-a creat chiar un monstru al tuturor instinctelor ca Balzac și Zola, aceasta se înțelege ca respectare a realităților sufletești naționale, care la noi sînt mai îngrădite de cîte a împiedecat și pe Reymont să creeze un țăran slav netemător de Dumnezeu. Dar ca voință înfăptuitoare, ca energie neînfrîntă și beție a brazdei, feciorul Glanetașului este reîncarnarea românească a lui Buteau (al lui Zola, n.n.), adică un alt

---

[1] Vremea, nr. 5 din 5 III 1933.

[2] G. Călinescu, Istoria literaturii române, Compendiu, Ed. Naționala, Mecu, Buc., ediția a II-a, 1946, p. 321.

[3] Șerban Cioculescu, În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu, Revista Fundațiilor, nr. 2, 1936.

[4] Vladimir Streinu, De la Julien Sorel la Ion al Glanetașului, Universul literar, nr. din 5 noiembrie 1938.

exemplar al aceleiași ascensiuni materiale țărănești, fiind, în același timp, simbol deplin al clasei lui sociale."

Dintre referințele lui Perpessicius [1], citâm pe aceea după care Ion este „vasta frescă [...] în care semnificație socială, analiză sufletească, personaje perfect caracterizate, pasiuni se împletesc într-o existență coborîtă pe pământ de «voința de creație» a acestui demiurg epic în luptă cu marele zidițor". Romanele lui Liviu Rebreanu dau acea impresie netă de dominație a materiei, de proiecție obiectivă, de „profundă multiplicitate", despre care vorbește citatul de mai sus extras din Thibaudet: „A fi artist sau romancier constă în a poseda lampa minerului care îngăduie omului să meargă dincolo de conștiința sa luminoasă și să cerceteze comorile ascunse ale memoriei sale și ale posibilităților. A scrie o autobiografie înseamnă să te limitezi la unitatea ei artificială; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman înseamnă să te simți în profunda lui multiplicitate."

Cu multă ostilitate va primi N. Iorga [2] acest roman, „carte de faimă mare, universală", care „aduce încă același cenușiu sufletesc și aceeași proză de zilnică întrebuințare..."; „cu violuri și amoruri, cu toate manifestațiile brutei, prezentate crud, ca un cadavru putred pe care l-ar scutura cineva de un picior..."

Colegul său de Academie, Ion Petrovici [3], va replica însă că „oricare ar fi deosebirile de gust individual și oricîte nuanțe personale vor aduce unii și alții", nimeni „nu poate contesta că Liviu Rebreanu n-ar fi unul din aceia care au contribuit mai mult [...] la înălțarea prestigiului literelor românești [...]. Prin puterea epică, prin numărul considerabil al personajelor amestecate în povestire, prin combinarea savantă a micilor

---

1 Perpessicius, **Menţiuni critice**, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1934, II, p. 69—70.

2 N. Iorga, **Istoria literaturii române contemporane**, II, Buc., 1934, p. 298. Asprele judecăți n-au trezit resentimentele scriitorului. El va considera pe N. Iorga „om de geniu", în ciuda „notițelor veninoase cu care mă gratifică", pentru că „am îndrăznit să scriu un roman și încă, zice-se, bun, fără îngăduința domniei-sale" (**De vorbă cu Liviu Rebreanu**, Spre ziuă, nr. 1, 1923) și, cîțiva ani mai tîrziu, va scrie în **Metropolei**: „Valoarea unei țări se măsoară după elementul omenesc și deci sufletesc... De aceea un Titulescu, un Enescu, sau un Iorga, numai prin cuprinsul sufletesc al personalității lor, înseamnă pentru România cea mai prețioasă propagandă."

3 I. Petrovici, **Fulgurații filozofice și literare**, „Biblioteca pentru toți", Socec, Buc., p. 260 și urm.

acțiuni răzlețe [...] în sfîrșit prin realismul brutal (incriminat de N. Iorga—n.n.), cu care ni se zugrăvește acel microcosm de instincte și patimi elementare, Ion este un roman social puternic, care a dezlănțuit, după succesul său, o producție febrilă de romane."

Nucleul cel mai îndepărtat în timp și mai nebulos (deși, paradoxal, constituit din însemnări și precise, și „fidele" față de realitate) al romanului Ion datează din epoca premergătoare trecerii în vechiul regat: note luate „la fața locului" (copilăria petrecută la Maieru, anii trăiți la Prislop etc.[1]). Prin 1913, cartea se întrupează într-o variantă urmînd îndeaproape scrupuloasele însemnări și ulterior neglijată. Începutul formei ultime datează din 1916. În 1919, scriitorul trece la transcrierea romanului în înfățișarea cunoscută la apariție, în 1920.

Țăranul sărutînd pămîntul, imagine surprinsă în adolescență la hotarul satului Prislop, s-a asociat cu elanurile încă nerealizate ale tînărului Liviu Rebreanu. Peste mulți ani, în scena cunoscută din Ion, scriitorul va figura, într-un fel, și speranța de atunci într-o victorie realizată pînă la urmă: mitul supremei posesiuni. Va figura propriile sale temeri și nădejdi, înfrîngerea propriilor slăbiciuni de tinerețe. Să spunem totul: a piedicilor care stăteau în calea înfăptuirii idealului său de mare scriitor. Este metafora luptei și a izbînzii finale.

Ca și eroul său, Rebreanu „a urmărit o țintă, fără să se uite în dreapta sau în stînga" și a realizat-o. Văzînd scena de la hotarul satului Prislop, el își va fi spus ca și tînărul Titu Herdelea contemplînd zig-zag-ul existenței sale de pînă atunci, lipsa de țel a vieții sale: „Numai o pasiune puternică, unică,

---

[1] În legătură cu geneza romanului Ion, raportul ficțiune-realitate etc. precum și date referitoare la începuturile literare, în afară de mărturisirile scriitorului, de consultat: Augustin Z.N. Pop, Cum a scris Liviu Rebreanu romanul «Ion», Tînărul scriitor, nr. 4, 1957; Tiberiu Rebreanu, Începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu, Tribuna, nr. 43 și 47, 1964; Ștefan Bănulescu, În satul lui Ion, G.L., nr. 48, 1955; Elena Stan, Liviu Rebreanu la «Convorbiri critice», Tribuna, nr. din 3 sept. 1964; Amintiri și... Amintiri..., Interviu cu surorile și fratele scriitorului, în Tribuna, nr. 48, 1965; N. Liu, Din începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu, Steaua, nr. 8, 1957; N. Liu, Rebreanu necunoscut, V.R., nr. 2, 1957; Tiberiu Rebreanu, Prototipuri și personaje din romanul «Ion», Steaua, nr. 12, 1960; Ion Iliescu, Contribuții la cunoașterea lui L. Rebreanu, Steaua, nr. 2, 1958; Puia Rebreanu-Vasilescu, În satul părintelui meu, G.L., nr. 49, 1965.

nezdruncinată dă prețul adevărat vieții!" și va fi întrezărit că pentru sine numai arta este o astfel de pasiune unică și de nezdruncinat. Trebuie să fi fost clipa de cumpănă, cînd tînărul Rebreanu se va fi simțit „mic" în fața „țăranului care a mers drept înainte, trecînd nepăsător peste toate piedicile, luptînd neobosit, împins de o patimă mare". Destinul scriitorului va fi acela al personajelor sale, energice, voluntare, capabile să lupte, să înfrunte viața. Sentimentul lui Ion față de pămînt îl are scriitorul însuși în fața vieții pe care și-o supune, în operă. Viața aceasta îl atrage — ca pe Ion pămîntul — cu „brațele unei iubite pătimașe". În fața ei, îngenunche „cucernic", ca în fața miracolului existenței.

Pentru Ion, cum se știe, nucleul originar este scena cu țăranul care îngenunchează și sărută pămîntul. După numai o săptămînă de la înregistrarea ei fără scop deosebit, o întîmplare petrecută în Prislop: un țăran înstărit își bate fata care „greșise" cu „cel mai bicisnic flăcău din sat". „Rușinea" omului era mai amară: „afară de greșeala fetei, trebuia să se încuscrească, el, cu pleava satului și să dea o zestre bună unui prăpădit de flăcău care nu iubea pămîntul și nici nu știa să-l muncească cum se cuvine". Fără a sta pe gînduri, scriitorul preface întîmplarea într-o nuvelă (Rușinea) a cărei idee este că fata (Rodovica o chema) devine „negreșit o victimă a iubirii".

Prima scenă, cea de la hotar, îl uimise numai, interesîndu-l doar așa, „ca o bizarerie, ca o ciudățenie țărănească". Întîmplarea cu Rodovica însă l-a impresionat: Rodovica era o victimă a iubirii etc. Țăranul din scena bizară evident că iubea pămîntul; flăcăul „bicisnic" care furase fericirea Rodovicăi era, în schimb, leneș, nu iubea pămîntul și nu-i plăcea să-l muncească. Dar scriitorul încă nu intuia că, abătîndu-se de la împrejurarea cunoscută, ar putea pune pe cel dintîi în locul celui de-al doilea și nu bănuia resursele dramatice și interesul mai acut al acestei posibile substituiri.

Tot atunci intervine un lucru care-i dă mai mult de gîndit, șocul care-l ajută deodată să interpreteze altfel întîmplările anterioare. Stă de vorbă cu „un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor și foarte sărac", numit Ion Pop. Ce-i spunea acest Ion? „Mi se plîngea flăcăul de diversele-i necazuri a căror pricină mare, grozavă, unică, el o vedea în faptul că n-are pămînt. [...] Pronunța, de altfel, cuvîntul

«pămînt» cu atîta sete, cu atîta lăcomie și pasiune, parc-ar fi fost vorba despre o ființă vie și adorată."

Convorbirea cu Ion Pop al Glanetașului comunică o identitate țăranului dintîi, un conținut concret, și motivează bizarul gest. Pînă aici o suită întîmplătoare de fapte, acum însă, pentru prima oară, acestea, acumulîndu-se, ating un alt prag al semnificațiilor; virtualul romancier intuiește cine putea fi, adică cine era, de fapt, în planul artei, un plan mai adînc al adevărului, mai esențial — țăranul dintîi: el putea fi acest Ion Pop; dacă „flăcăul acesta" (Ion Pop) „ar ajunge să dobîndească o bucată de pămînt, ar fi în stare să-l îmbrățișeze el, ca și cel pe care l-am surprins cu, poate chiar cu mai multă ardoare". Gestul ar avea conținut plauzibil, încetînd de a fi „bizarerie țărănească", prea șocant.

Prin reacții asociative în lanț, scriitorul integrează în corelație și întîmplarea cu Rodovica. Se „pomenește" stabilind o legătură între cele trei momente: Ion al Glanetașului, cel însetat de pămînt, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica, înadins și numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pămîntul de zestre ce se cuvine unei fete de om bogat. Bătrînul va trebui să cedeze pînă la urmă, și atunci „flăcăul, devenit în sfîrșit stăpînul pămîntului, îl va săruta drept simbol al posesiunii". Ce elemente noi — calități noi — au intervenit? Mai întîi: motivarea realistă a gestului; în al doilea rînd, înlocuirea flăcăului bicisnic cu Ion, flăcăul harnic. Lucrurile căpătau brusc altă perspectivă. În al treilea rînd: din victimă a iubirii (plan strîmt, sentimentalist, clișeu demonetizat în literatura timpului), fata (Rodovica, în roman Ana lui Vasile Baciu) devine o expresie determinată a relațiilor umane, „victima" lor neputincioasă: la ea, problema iubirii nici nu se pune, voința și sentimentele ei nu interesează.

Faptele s-au cimentat astfel într-o schemă indestructibilă, în linii de strictă tipicitate. Acesta e momentul decisiv al elaborării romanului. Scriitorul povestește că numaidecît și-a notat subiectul pe cîteva pagini într-un caiet anume destinat, pe coperta căruia indicase titlul provizoriu: Zestrea. Și-a notat apoi scene, gesturi, convorbiri, nume de oameni și locuri. Dar „scheletul" era încă vizibil; a urmat inevitabila „îndoială"; i se părea că subiectul e „banal". Interveneau și „grijile cotidiene" ale vieții; totuși, „peste toate îndoielile

și grijile, povestea continua să mă preocupe, deși fără stăruința dintîi". Schema o dată întocmită, hotărîtă, apăreau probleme noi, fără soluționarea cărora lucrul nu putea să înainteze. „Așa cum mi se arăta atunci, eroul meu nu avea calități reprezentative." Fusese gîndită o singură latură a caracterului său, reală, dar lipsa unui fundal puternic risca să compromită eroul. Anume, în această fază, Ion „era un flăcău isteț și mai ales șiret, care, printr-o înșelăciune vulgară, ajunge ginerele unui țăran înstărit". Practic, scriitorul era pus în fața următoarei alternative: să meargă pe drumul știut, să fie epigonul viziunii marilor autori naturaliști, sau, experimentînd soluții noi, să-i concureze de la o înălțime egală. Șireți, isteți și vulgari erau eroii lui Zola, ai lui Balzac, ai lui Maupassant. Aveau să fie la fel și cei din I o n? Rebreanu a decis să-i arate nu numai sub puterea alienării, dar și sub un aspect inalterabil uman și într-un anume înțeles să facă din ei niște eroi grandioși, măsurîndu-se într-o înfruntare de proporții epopeice. Moartea lui Ion nu va fi, astfel, lipsită de un sens tragic. Ion nu putea fi un simplu și vulgar înșelător, ambiția sa era traversată de o mare pasiune, și chiar de un suflu al revoltei vitale.

Dacă Ion rămînea un țăran șiret, fără patimi supreme, fără o mare nevoie de a iubi, care învinge instinctul posesiunii, și-l umanizează, romanul pierdea înalta perspectivă, patosul. „Nu se justifica aievea nici măcar sărutarea pămîntului — observă cu finețe scriitorul — fără a mai spune că însăși logica estetică nu putea admite înșelăciunea lui nepedepsită, oricît asemenea cazuri sînt frecvente în viața reală." Ceea ce a urmat n-a fost doar o î n t r e g i r e a romanului. După ce eroul va fi dobîndit „cu aprigă luptă pămîntul rîvnit, i se va redeștepta în inimă dragostea adevărată..." Pînă la acest punct al elaborării, pasiunea pentru pămînt a eroului avea încă destule elemente abstracte. Sărută pămîntul, își zdrobește dragostea, înșeală încrederea Anei, e de o violență sumară... Putea fi el absolvit de rigorile eticei umane, care-l condamnau, dacă acțiunii sale, pasiunii pentru pămîntul „pe care s-a născut, pe care trăiește și moare" — scriitorul nu i-ar fi dat o dimensiune majoră, un suflu aproape mitic și deopotrivă întreaga motivare s o c i a l ă? Adîncirea acestei motivări reprezintă pasul hotărîtor în „umanizarea" eroului, tot așa de important ca izbînda în sufletul său a glasului iubirii.

Era vorba de a rezolva problema : d e c e vrea Ion pămîntul cu atîta ardoare, ce este r e p r e z e n t a t i v în această dorință a sa. Caracterul l a r g r e p r e z e n t a t i v îl dă motivarea setei de pămînt, la care Rebreanu a ajuns prin înțelegerea intuitivă a contradicțiilor sociale : dorința de a avea pămînt este și expresia revoltei țăranului. Evenimentul social care-i va fixa definitiv punctul de vedere asupra problemei țărănești va fi răscoala din 1907. Aceasta avea loc în perioada cînd Rebreanu era frămîntat de romanul I o n, dînd preocupărilor sale o direcție socială. „Era curînd — scrie el — după răscoalele țărănești de la 1907, care zguduiseră grav statul român și răspîndiseră multă îngrijorare și în Ardeal. Mi-au căzut în mînă diferite volume și broșuri, în care se discutau cauzele răscoalelor. Lecturile acestea au deschis pentru romanul meu în embrion orizonturi mai largi." Acum „problema pămîntului mi se arăta mai vastă, mai variată și mai trainică decît o privisem, schițînd povestea lui Ion Glanetașu".

Scriitorul va recunoaște că brusca deschidere de orizonturi, provocată de înțelegerea problemei pămîntului într-un context adecvat, a dat un nou sens romanului : „De aici apoi a ieșit un plan de roman cu totul de alte proporții și dimensiuni, decît cel schițat în caietul meu. Mă gîndeam acum la un roman care să cuprindă întreaga problemă a pămîntului." Apăruse între timp firul unei noi intrigi. Scriitorul îl încrucișează cu tema fundamentală : „În anii aceștia s-a născut și ideea de a completa simpla ceartă între țărani, pentru pămînt, care ar fi fost prea monotonă, cu o acțiune secundară, cînd paralelă și cînd împletită cu cea principală, o acțiune care să privească pătura intelectuală din Ardeal și, în primul rînd, familia învățătorească și preoțească".

Cele două planuri, cînd paralele, cînd împletite, urmează, cum s-a spus, tehnica contrapunctului; ele au și importante consecințe de conținut : familia Herdelea trăiește epopeea vieții c u r e n t e, Ion, dimpotrivă, este eroul unei epopei tragice, de negîndit în mediu mic-burghez; ceea ce însă obseda mai mult pe scriitor era să o b ț i n ă impresia unei desfășurări unitare, organice.

Începînd, în martie 1913, să lucreze din nou la I o n, după vreo trei luni, citind cele ce așternuse pe hîrtie, mărturisește

că a rămas „crunt decepționat". Pricina decepției o constituia, în primul rînd, tocmai lipsa acestei rîvnite organicități. „Ieșise ceva cu desăvîrșire neorganic." Personajele, episoadele nu se „legau" între ele, „nu decurgeau din acțiunea conducătoare". Cînd citim opera definitivă, ne izbește tocmai desăvîrșita coeziune a episoadelor cu întregul, senzația de lucru viu, organic, cristalizat ca sub puterea unei necesități absolute. Decepția era de înțeles. Organicitatea construcției decurge din adevărul situațiilor și condiționează acest adevăr. Totul trebuia să fie a ș a, și nu altfel... E o întîmplare că George, de pildă, nu se poate îndrăgosti de o femeie decît dacă constată atît că femeia aceasta place mai întîi altuia, și că pentru el e o chestiune de ambiție — specifică, de fapt, unui om slab — să ia această femeie, să și-o însușească, așa cum e obișnuit să-și însușească și să posede totul numai în virtutea puterii sale sociale? Dar să luăm un detaliu, oricare, în spiritul cel mai exact cu putință este înșurubat la locul său. În noaptea morții sale, Ion vine amețit de băutură să se întîlnească cu Florica. Ar fi inutil să motivăm că tocmai așa și nu altfel trebuia să se întîmple și că, dacă n-ar fi fost amețit, uciderea sa de către George ar fi fost un act mai puțin verosimil decît este în roman. Ion nu putea să cadă decît în condiții de inegalitate. Concepția lui Rebreanu este, deci, aceasta, că un roman trebuie să constituie un „organism viu și unitar".

În noaptea de august 1916, „cea mai fecundă din viața mea", el a găsit „tonul" întregului roman, atunci a scris capitolul întîi din I o n și parte din al doilea.

Întrebîndu-se, cincisprezece ani mai tîrziu, care este explicația acestei „rodnicii excepționale", Rebreanu ne oferă un răspuns concludent. T o n u l, care o dată găsit („creat") va străbate întregul roman, apare într-un moment cînd scriitorului lumea i s-a destăinuit excepțional de clar și totodată într-un fel misterios. Fără această comunicare cu propria-i biografie interioară, construcției i-ar lipsi elanul și viața. „Aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea. Voi adăuga însă, imediat, că nici prin gînd nu mi-a trecut, cînd am scris capitolul acesta, să-mi scriu amintirile copilăriei și cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a tuturor celor ce se petrec acolo, note subiective. Și totuși!"

Revelația t o n u l u i este găsirea acelui punct unic, nerepetabil, în care viața se încrucișează cu arta, ficțiunea comunică cu realitatea, deschiderea prin care realitatea pătrunde în roman. Înțelegem că deschiderea prin care viața inundă romanul este, de fapt, d r u m u l (descris în prima pagină a lui I o n), care se desprinde din șoseaua principală, „trece rîul peste podul bătrîn de lemn [...], apoi coteşte brusc pe sub Rîpile Dracului, ca să dea buzna în Pripas". Pe acest drum viața trece în artă.

După o încercare nereușită de distribuire, pe capitole, „am încercat un aranjament după trebuințele evoluției acțiunii și după r e s p i r a ț i a n a t u r a l ă (s.n.) a întîmplărilor. Materialul s-a grupat a p r o a p e d e l a s i n e (s.n.) în treisprezece capitole mari..." Această „respirație naturală", urmată întocmai, ne dă cheia construcției romanului. Scriitorul se călăuzește după „respirația naturală" a întîmplărilor; această respirație există; și o simțim tocmai datorită „construcției" a cărei menire este să înlăture toate obstacolele din calea ei, a respirației naturale. Nu de a a d ă u g a ceva, ci de a deschide drum liber, de a face ca opera să respire în voie, ca și o ființă vie în natură. Arta construcției constă și în aceasta că scriitorul știe să dea senzația că lucrurile se înlănțuie — cum zice el — „de la sine".

Într-o noapte de august 1916 „am reluat Z e s t r e a s-o scriu din nou. «Am reluat» e un fel de a vorbi; de fapt nici nu m-am mai uitat în prima versiune. Am început să scriu din nou, ca și cînd nici n-a mai existat textul cel dintîi."[1]

Indicațiile acestea readuc în memorie o remarcabilă intuiție călinesciană:

„Cînd ideea poetică nu cristaliza bine, Eminescu o părăsea spre a o arunca d i n n o u (s.n.) în foc", scopul fiind acela de a cristaliza ideea cît mai aproape de „momentul genetic". Varianta la Eminescu nu urmărește „îmbunătățirea formei, ci găsirea adevăratei mișcări a ideii". „Poetul ia de la capăt ideea în alt ritm, nu repară amănuntele, încît se întîmplă ca, la fiecare reluare, să apară alte asprimi de turnătură." „Este greșit, dar, să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă în înțelesul acesta, de combinație, forma nu-l interesează de loc."[1]

---

[1] G. Călinescu, O p e r a l u i M i h a i E m i n e s c u, vol. IV, Fundația pentru Literatură și Artă, Buc., 1936, p. 223—225.

Nici Rebreanu, cum ușor s-ar fi dedus și în absența mărturiei aduse de el însuși, nu „îngrijea" cuminte „forma", nu sta să îndrepte prea mult, meticulos ca un meșteșugar, variantele, el făcea mereu variante noi pînă cînd ideea și tonul cristalizau laolaltă într-un mod satisfăcător. Rebreanu nu îndreaptă textul, ci re-face opera, o naște din nou, mai bine.

Prin nealterata o b i e c t i v i t a t e, ale cărei origini nu se văd și ale cărei explicații se estompează pe măsură ce le căutăm, și se pierd în mister, scrierile de tinerețe anticipează creațiile definitive. S-a observat că această însușire (care-l diferențiază pe Rebreanu) apare foarte devreme și se menține în virtutea unui enigmatic mecanism interior „încă în lucrările cu tendințe romantico-sentimentale"[1]. Tonul de o b i e c t i v i t a t e va putea fi păstrat în voie pe întinderi epice mari, unde e mai potrivit, dar va dispare t e n d i n ț a (romantică, sentimentală, sau de orice altă culoare) și mai ales va crește nemăsurat senzația de curgere neîntreruptă a vieții, în stare să anuleze g o l u r i l e dintre evenimente, care în nuvelistică se resimt. R ă f u i a l a este nucleul romanului I o n, dar: „Renunțarea Rafilei la dragostea pentru Tănase, acceptarea căsătoriei cu Toma, atitudinea flăcăului sărac în momentul cînd iubita îl părăsește pentru averea celuilalt, precum și probabilele frămîntări sufletești prin care el a trecut de la despărțire și pînă la întîlnirea întîmplătoare de la nuntă — toate acestea rămîn spații parțial sau total goale, ceea ce slăbește construcția nuvelei în ansamblul ei"[2]. Pentru ca literatura rebrenistă să fie absolvită de aceste goluri, de aceste spații albe, a trebuit să apară I o n.

Nuvelele inspirate de lumea satului reprezintă, cum s-a spus, exerciții, desene fragmentare prin care se pregătește „pînza enormă" a lui I o n. Dar, în același timp, se poate observa că în roman Rebreanu, chiar de va repeta situațiile, nu va relua v i z i u n e a. În nuvele, el refăcea ca p e n t r u s i n e, în linii sumare și repezi, experiența întreagă a scriitorilor interesați să introducă o notă lucidă, necruțătoare, în reprezentarea vieții țăranului. În spiritul uniform al literaturii-imi-

[1] V. Ana Giambruno, Un naturalista romeno: Livio Rebreanu.
[2] Al. Bistriţeanu, N u v e l i s t i c a l u i L i v i u R e b r e a n u, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor, nr. 1, 1960.

tate (tip Maupassant) — din ele lipseşte poezia gravă a existenţei, cenuşiul atitudinii confundîndu-se fără surprize cu aspectul invariabil mohorît al subiectelor şi al realităţii înregistrate cu ostentativă fidelitate. Etapa aceasta va fi depăşită în roman şi scriitorul, eliberat, prin verificări proprii, de atari îngrădiri ce puteau duce la exasperantă monotonie, va integra rezultatele experienţei consumate, deprinderea lucidităţii, oroarea de convenţional etc. într-o viziune epopeică solemn-dramatică a vieţii, de care păreau a se lipsi scriitorii francezi ai satului şi Rebreanu însuşi în faza incipientă. Între nuvelele de perspectivă realistă, limitată însă de aspectul voit posomorît, ce ameninţa să se prefacă într-un convenţional cu semn schimbat, dar la fel de uniform ca acela de tip idilic, se detaşează P r o ş t i i, aproape o capodoperă, prin observarea, în atitudini de mare claritate tipologică, a mentalităţii ţărăneşti în ciocnirea cu o lume absurdă, buimăcitoare.

Din P r o ş t i i însă linia duce direct spre R ă s c o a l a (pare una din acele scene de potenţare, de motivare a mişcării populare, care fac tăria volumului întîi al romanului, îndeosebi prin izbucnirea finală, zvîcnind de revoltă, a ţăranului: „— Nu v-ajute dumnezeul, sfîntul...") şi doar tangenţial şi fragmentar anticipează pe I o n, coşmarul trăit de erou la oraş, în faţa judecătorului, a autorităţilor. Originea romanului, cu toate că aici intervine, cum spuneam, o perspectivă nouă, care, după ce depăşise din vreme convenţionalul idilic, lasă în urmă şi pe acela cenuşiu „pesimist", o găsim în R ă f u i a l a, în N e v a s t a, în O f i l i r e; nuvele, desigur, onorabile, care valorează destul şi în sine, fără de stabilirea vreunei analogii cu creaţia grandioasă din I o n şi R ă s c o a l a. Funcţionează şi în ele un apel brutal la realitate. Dar mai semnificative sînt deosebirile. Aparent se schimbă în trecerea de la nuvelă la capitolul corespunzător din roman doar cîte un detaliu, se modifică identitatea socială a unui erou. Dar aceste modificări aproape imperceptibile sînt hotărîtoare. Trecînd de la nuvelă la roman, Rebreanu a î n v ă ţ a t mai curînd ce să evite, decît ce să dezvolte, să amplifice etc. şi în primul rînd a hotărît să îndepărteze situaţiile şi rezolvările banale, cu un pronunţat caracter l i t e r a r, făcute parcă să treacă nemijlocit din viaţă în artă. În R ă f u i a l a — anticipare directă a lui I o n — fata iubeşte flăcăul sărac, dar trebuie să ia pe cel bogat, continuă

să-l iubească pe flăcăul sărac, care în cele din urmă cade răpus de mîna soțului gelos. Totul cu un aer previzibil, de lucru „de la sine înțeles" și prin aceasta coeficientul de tipicitate, împotriva aparenței contrarii, este mai scăzut. În roman, aspectul de fabulă binecunoscută dispare. Ion se întoarce la Florica, după moartea Anei, cînd nu mai e flăcăul sărac, făcut să întrunească de la sine simpatiile cititorului. Situația trece într-un plan obiectiv, fără implicații sentimentale. În Răfuiala — relatarea unei întîmplări — dramatice, desigur, în Ion — viața surprinsă în durata continuă, majestuoasă, și o covîrșitoare impresie de destin. Aspect de fabulă cunoscută are și nuvela Ofilire: fata de țăran, lovită în buna ei credință, înșelată de feciorul popii, se aruncă în iaz cînd află că acesta se însoară, fireşte, cu alta. Situație banală și totuși de o tipicitate firavă, într-un fel care ilustrează foarte bine deosebirea dintre ceea ce este caracteristic și ceea ce este (numai) banal. Descrierea rece ascunde în roman un plan mai adînc, o reținută cutremurare în fața destinului, aparent analog al Anei lui Vasile Baciu. Absența atitudinii sentimentale în fața morții leagă scenele fundamentale din Ion de nuvela Nevasta, care, în maniera Maupassant, arată femeia de la țară trăind un sentiment de ușurare, de eliberare, la moartea soțului. Străin convenției este Rebreanu și în roman, dar aici, spre deosebire de nuvelă, înțelege că nu trebuie să reducă din marea reculegere, să anuleze solemnitatea tragică a morții. În roman, scriitorul integrează polemica față de viziunea convențională, dar se ridică peste limitele fatale ale polemicii. În nuvelistica țărănească, cu toate meritele incontestabile, Rebreanu practică un realism elementar, în roman va izbuti sinteza majoră, realismul de factură epopeică și simbolică.

Lumea nouă a creației lui Liviu Rebreanu se cristalizează sub puterea pasiunii. Hora care deschide romanul Ion ne introduce, de la început, într-un climat torid, de o comprimată electricitate. Tăcerea stranie, zăpușeala sufocantă, aparenta letargie se rezolvă în izbucnirea frenetică a jocului. Savista, oloaga, nici ea nu poate sta locului și nu are astîmpăr de patima care clocotește în jur, asmuțită mereu de cei trei lăutari tocmiți „să-și rupă arcușurile", să mai spună o dată cîntecul ce „saltă aprig, înfocat". Hristosul de tinichea ruginită zace departe de

gîndurile celor prinși în vîrtejul patimei dogorîtoare. Tropotul jucătorilor bate cu putere ritmul S o m e ș a n c i și nu vrea cu nici un chip să se potolească. Țiganul s-ar opri să-și mai tragă sufletul, dar flăcăii se reped la el amenințător. Cîțiva pași mai departe, fetele nepoftite la joc, rîzînd silit; printre ele se rătăcește și cîte o nevastă tînără. Copiii se lasă la pămînt să contemple picioarele dezgolite ale dansatoarelor. Ion strînge pe Ana, cerîndu-i aprins „să vie", știe ea. Zărește pe Florica și ca să și-o alunge din minte, din simțuri, fiindcă așa t r e b u i e, trage din sticla cu rachiu. Anei îi șoptește cuvinte corect-pasionale, puterea din care cresc acestea nu e a dragostei adevărate, căci se vede prea bine de pe acum, el nu o vrea pe Ana, vrea pămînturile lui Vasile Baciu, pe cînd ea, Ana, tremură de emoția iubirii. O strînge în brațe, dar salutul neașteptat, batjocoritor, al lui Ilie Onu: „Noroc, noroc, Ioane" vine ca o dezvăluire rece.

Este Ion un iremediabil scelerat? Aceasta este părerea preotului Belciug și nu puțini critici literari o împărtășesc.

Duminică, de la amvon, popa Belciug, anticipînd opiniile criticii, amenință pe scelerat cu mînia lui Dumnezeu:

„Dojana preotului îl sfichiuia ca un bici de foc. Numai ticăloșii sînt astfel loviți în fața lumii întregi. D a r e l d e c e e t i c ă l o s? P e n t r u c ă n u s e l a s ă c ă l c a t î n p i c i o a r e, p e n t r u c ă v r e a s ă f i e î n r î n d u l o a m e n i l o r? (s.n., L.R.). Îi ardeau obrajii și tot sufletul de rușine și de necaz..." Îndîrjit de disprețul celor înstăriți, după bătaia cu George, după înfruntarea cu Vasile Baciu, după predica lui Belciug din biserică, aceea care-l făcuse de rîsul satului, flăcăul înțelege ce are de făcut; are un singur lucru de făcut, numai o cale.

„Mai spre seară, cînd rachiul îi amorți de tot simțirea, se lăudă că n-are să se lase pînă nu va lua pe Ana de nevastă, numai ca să-i arate el popii că, dacă-i la adicătelea, nu-i pasă lui de nimeni în lume." Alt drum care să-l scoată din rușine și umilință nu are înaintea sa. A doua zi își zice că are dreptate preotul, nu e cuminte ce vrea să facă, el pe Florica o iubește, dar, după aceea, își ia seama, și hotărîrea de a trece peste orice și a lua de nevastă pe Ana lui Vasile Baciu îl obsedează cu putere tot mai mare, căci, fără pămînt, nu va putea vreodată, oricît ar fi de harnic, să iasă la un liman, în rînd cu oamenii. „Își zicea din ce în ce mai des că, robotind oricît, nu va ajunge

niciodată să aibă şi el ceva. Va să zică va trebui să fie veşnic slugă pe la alţii, să muncească spre a îmbogăţi pe alţii?... Mîine-poimîine îl vor copleşi poate copiii. Cu ce-i va hrăni şi mai cu seamă ce le va lăsa după moarte?... Şi-l vor blestema copiii precum blestemă şi el, în clipele de deznădejde, pe tatăl său, pentru că a irosit pămîntul ce l-a avut, şi pe mamă-sa pentru că nu i s-a împotrivit." Va trăi fără dragoste şi ce fel de viaţă va fi aceasta, decît întunecată, rece şi neomenească? Dar şi ce fel de dragoste va fi aceea petrecută în umilinţă, terorizată zi cu zi de griji, de ruşine şi nedreptate? El are nevoie de pămînt ca să trăiască, dar pămîntul îl împiedică să trăiască omeneşte, cu patimă şi bucurie. Este dilema în care va trebui să se zbată. În demonstraţia acestui drum *închis*, Rebreanu a exprimat toată frămîntarea ţăranului prins în reţeaua unor raporturi determinate, necesare. Izbucnirea pasională care deschide romanul, cu toate că se manifestă în forme limitate, este frenetic omenească, chiar dacă elementar-omenească, dar în calea ei se ridică o putere nouă, rece, sălbatică. Din înfruntarea aceasta, fără soluţie, Ion nu va ieşi viu. Indiscutabil că în hotărîrea îndărătnică de a-şi schimba soarta, de a sfida lipsa de noroc, este şi un act de revoltă, dar unul prin care, fatal, se automutilează. Nu e gest care să nu fie însemnat de această contradicţie. Ion trăieşte într-o lume în care gestul posibil „frumos", abandonarea planului de a lua ca nevastă pe Ana, şi o dată cu ea pămînturile lui Vasile Baciu, nu are nici o pondere *reală*, n-are consistenţă. Este gratuit, abulic şi de altfel nici nu-i redă libertatea, ci îl încătuşează şi mai mult. A părăsi gîndul căsătoriei cu Ana înseamnă, *practic*, a înmulţi pămînturile lui George, şi îndeosebi gîndul *acesta* oprimă pe Ion. A renunţa la Ana nu înseamnă a face un gest „nobil", ci un gest *caritabil* faţă de George, şi a da acestuia temei să-l umilească *şi mai mult*. A renunţa la Ana lui Vasile Baciu, a lega o căsătorie dezinteresată cu Florica, înseamnă a pune umărul pentru George, a colabora, în chip neaşteptat, cu nedreptatea. Dar el nu poate, nu e făcut să urmeze sugestiile Hristosului[1] de tinichea uitat de toţi undeva

[1] Ce sens are imaginea aceasta în roman se dezvăluie, clar, mai tîrziu: „Era o zi de primăvară minunată, cu miresme de flori de cîmp în aer, cu un cer ca o oglindă fermecată. Peste drum, Hristosul de tinichea (sîntem în ziua «licitaţiei» de care profită necreştineşte părintele Belciug — n.n.) stătea încremenit pe cruce, cu ochii plecaţi, ca şi cînd ar fi împlinit că durerea lui nu se potrivea cu pofta mare de viaţă ce respira din toţi porii firii redeşteptate."

la marginea satului. „Îi venea să turbeze — motivează scriitorul — gîndindu-se că pămînturile lui Vasile Baciu vor îmmulți averea lui George, iar el va rămîne tot calic, mai rău chiar decît o slugă..."

Fără pămînt, „tot calic", slugă la alții, ajutați de el, ca deun binefăcător absurd, Ion nu va putea trăi alături de Florica, și faptul că respinge această soluție, numai abstract „morală", nu-l face „scelerat". Bucuria omenească, voioșia, senzația de libertate, din clipa întîlnirii cu Florica, acestea sînt stări întrevăzute, însă cu neputință de permanentizat. În condiții reale, de care firea sa activă, pozitivă, nu poate să nu țină seama, valorile acestea reprezintă doar nădejdi fugare, umbrele unei fericiri neaderente la situația d a t ă. De ajuns să-i dispară o clipă din minte datele realului cu puterea lor rece, metalică și atît de constrîngătoare încît va trebui să-i cedeze, de ajuns să ignore o clipă existența lui George, nevoia de pămînt, umilința, căci numai cu prețul acestei ignorări se poate din nou apropia de Florica — și bucuria adevărată îi pătrunde „în inimă, mereu vie și stăpînitoare..." Numai schimbînd în minte sau ignorînd datele realului, poate spune „deodată, cu glas răgușit, ca și cum o mînă dușmană i s-ar fi încleștat în beregată : — Florico, ascultă, să știi că te iau de nevastă măcar de-ar fi orice !..." Dar totul nu durează decît o clipă, întrucît este evident că scriitorul n-a vrut să conceapă, în Ion, un erou care să ignore datele realității și să acționeze împotriva i n t e r e s e l o r sale, a ceea ce este real și plin de vitalitate s o c i a l ă în ființa sa. Dacă Ion ar fi cedat î n a c e s t p u n c t patimii sale umane, î n a i n t e de a intra în stăpînirea pămîntului, existența sa în planul ficțiunii realiste și-ar fi pierdut însușirea capitală a o r g a n i c i t ă ț i i. Obiecția unor critici, după care Ion este un personaj neconsecvent realizat, ar fi fost îndreptățită dacă el, conceput ca erou reprezentativ, ar fi urmat de la început glasul inimii. Din modul cum urmărește realizarea hotărîrii lui Ion de a avea pămînt, înțelegem cît de adîncă era în scriitor intuiția unității fluide a organicității personajului, și cît de puțin îndreptățită ideea unor critici că Rebreanu ar folosi în exclusivitate formele elementare ale observației, ignorînd posibilitățile analizei fine, ale psihologiei diferențiate. Un scriitor al viziunii „fruste" n-ar fi avut la îndemînă observația, de un rafinament strict întemeiat pe a d e v ă r (și deci infinit mai greu de realizat), că hotărîrea

lui Ion de a avea pămînt, de a lua pe Ana, de a-și urma fără șovăire ținta și planul său, se însoțea (o dată această hotărîre luată într-un chip definitiv) cu un soi de absență, cu o înstrăinare de scopul propus și care, în realitate, reprezintă manifestarea paradoxală a concentrării sale asupra scopului. Hotărît să meargă fără ezitare pe drumul ales, Ion începe a trăi parcă dincolo de realități, ca și cum s-ar desprinde de raporturile practice ale vieții. Forma particulară a obsesiei, scriitorul nu întîrzie să o fixeze, printr-o trăsătură de expresivitate prea puțin obișnuită, în scena întîlnirii eroului cu Titu Herdelea. Alegere semnificativă tocmai pentru că Titu Herdelea, spre deosebire de Ion, este desprins de realități, cu toate că face pe omul serios, bine înrădăcinat în solul prozaic.

Judecățile „de existență", ca și obiecțiile adresate romanului vin din două direcții divergente; întîlnindu-se, se combat și — făcînd inutile alte dovezi suplimentare — se anulează. S-a spus că eroul nu este tipic, că reprezintă o diformare a realului, o excepție etc. S-a spus dimpotrivă că Ion „suferă" de prea mare tipicitate, că el și ceilalți eroi din roman, fiind exponenți prea tipici și deci abstractizați ai unei „pasiuni", încetează de a trăi ca individualități. Oricît ar fi de răspîndită ideea că literatura, în ansamblul ei specific, operează cu sinteze de tipic și individual, practic astfel de sinteze se realizează rar, tipicitatea abstractizează, anulează nu o dată individualul, iar individualul adesea se sustrage legii tipice. Primul caz este frecvent în arta „clasicilor", al doilea — la scriitorii „naturaliști," torturați de particular. Rebreanu evită aceste excese, fiind în literatura română cel mai mare creator de viață, dar de viață caracteristică, un adept al realismului sintetic, care sistematizează datele vieții, fără a cădea în abstracții, și le menține în marginile adevărului fără a renunța la sistematizarea lor. Personajele din Ion nu dispar sub povara tipicității lor. „Stilizarea" în direcția tipicului realizată de Rebreanu o urmăresc foarte mulți scriitori, dar o realizează sacrificînd, în procesul stilizării, viața concretă, multiformă. Personajele trăiesc în condiții de o tipicitate atît de departe împinsă, încît ar fi putut să le primejduiască ființa individuală. Scena pețitului Anei lui Vasile Baciu, neînțelegerile dintre popa Belciug și învățătorul Herdelea etc. sînt practic verosimile, și în același

timp atît de tipice încît produc impresie de ritual. Un act este verosimil în raport cu datele personale, cu logica particulară a eroului, a categoriei social-psihologice, și totodată reprezentativ. Însă într-un fel care nu periclitează viața concretă, unicitatea sa în timp și spațiu. Acest echilibru, chiar și scriitori de mărimea întîia, îl realizează rar. Rebreanu însuși, numai în fazele de apogeu ale creației. Imprimînd destinului lui Ion direcția știută, conducînd eroul pe un drum fatal la deznodămînt, aplicîndu-i — indirect — sancțiunea care îl „pedepsește" pentru abaterea de la legea morală, dar îl și reabilitează dramatic în planul uman, Rebreanu afirmă că satisface „logica estetică", și nu se înșeală. Pășim, stăruind asupra semnificației actului final și a modului cum Rebreanu îl motivează, într-o zonă adînc revelatoare pentru legătura scriitorului cu întreaga tradiție a literaturii transilvănene și în același timp pentru saltul realizat de el în raport cu tradiția. Știm că Rebreanu însuși consideră că în literatura ardelenilor eticul are o pondere certă, foarte specifică. Proza lui Agîrbiceanu, de exemplu, ilustrează deplin această mentalitate; analizîndu-i manifestările multiple, un critic citează următorul fapt semnificativ în legătură cu Ion Slavici, exponentul ei cel mai tipic : „Într-o cronică dramatică consacrată de Slavici premierii Nopții furtunoase, autorul lui Popa Tanda îi atrăgea atenția dramaturgului [...] că adulterul Vetei trebuia să imprime comediei orientarea către dramă și că el era obligat să sancționeze prin deznodămînt călcarea legii morale"[1].

Credincios acestei recomandări, se pare că Rebreanu nu procedează altfel decît s-ar fi cuvenit (după părerea lui Slavici) să procedeze Caragiale, el „sancționează prin deznodămînt" călcarea de către Ion a „legii morale". Rebreanu preface logica etică în logică estetică. Propria mărturie a scriitorului (logica estetică l-a obligat să sancționeze eroul) n-ar constitui o probă suficient de convingătoare, dar fapt este că realitatea romanului o confirmă. La marii artiști sensibilitatea etică nu se manifestă ca atare, ci devine sensibilitate estetică, necesitate interioară a structurii artistice. Față de „tradiție", de care e de altfel strîns legat,

[1] „Așa a văzut și Agîrbiceanu misiunea morală a literaturii..." (Șerban Cioculescu, Marginalii la opera lui Ion Agîrbiceanu, V. R., nr. 9, 1962.)

Rebreanu face, în această direcție, pasul înainte, care „emancipează" romanul românesc.

Discuția în jurul lui Ion devine sterilă dacă o reducem la stricta precizare de termeni în planul etic, aplicînd personajului un criteriu absolut al omeniei, de la care este evident că el, constrîns de raporturile reale ce alcătuiesc substanța epică a romanului, se îndepărtează. Din punctul de vedere al moralei patriarhale, Ion este desigur „brută" etc., dar scriitorul s-a ferit, dintr-o adîncă intuiție realistă, să adopte un punct de vedere ce ar fi coborît cu siguranță romanul în banalitate. Energia cu care eroul luptă să-și realizeze ținta este o realitate explicabilă sub aspectul social ca și sub aspectul psihologic, este verosimilă în planul superior al ficțiunii și dovada cea mai concludentă o constituie coeziunea artistică a personajului, faptul că personajul trăiește, că el există. Cum nu trăiesc și nu există „tinerii" fantomatici din Gorila, cu toate că și acolo li se atribuie o energie îndărătnică. Rebreanu nu „idealizează", realismul său nu cedează discontinuității. Ion este un erou organic, adevărul său respinge atributul ideal. Fenomenul se delimitează de unghiul de vedere din care a fost observat. În Ion se poate distinge rezistența opusă de scriitor realității ca atare, sugestiilor ei, planul subiectiv reflectă planul obiectiv în liniile sale esențiale, în tendința sa, dar nu se confundă cu aparența sa, într-un mod care să ne îndreptățească a vorbi de „idealizare."

Dintre personajele create de Rebreanu, Ion rămîne, desigur, cel mai „discutat" și atît de viabil încît continuă să pună probleme. Se afirmă că Ion este conceput ca o ființă numai telurică, dominată de obscurele porniri caracteristice oricărei ființe reduse. Sub aspect moral, G. Călinescu îl situează chiar mult mai prejos de Dinu Păturică, eroul lui N. Filimon. Pe cînd Păturică este „inteligent", ambițios, „lucid", „dotat cu o mare capacitate de plăcere gratuită, care își pierde", „în alte vremuri și-ar fi fixat alt ideal și ar fi ales alte mijloace" ș.a.m.d, Ion al lui Rebreanu „nu e inteligent și prin urmare nici ambițios". El vrea pămînt doar dintr-o „lăcomie obscură" și este în cele din urmă numai „o brută căreia șiretenia îi ține loc de inteligență" [1].

[1] G. Călinescu, Istoria literaturi române de la origini pînă în prezent, Fundația pentru Literatură și Artă, Buc., 1941, p. 648.

Pompiliu Constantinescu vede în Ion „voința nudă", expresia „oarbă" a „instinctului de proprietate", „un suflet rudimentar" [1].

Eugen Lovinescu [2] admite că Ion deține „inteligența suplă" și „voința imensă" ce-i sînt contestate de G. Călinescu, dar e totodată înclinat a vedea în personaj „fiara", care face să dispară „omul nobil și milos", și declară că obiectivul încordării este nevrednic să preocupe eroi de calitatea lui Ion. „Cele două voințe se încordează în sforțări uriașe, ce ar fi meritat un obiect mai vrednic, decît cei cîțiva bulgări de pămînt, simbol al supremei zădărnicii omenești." Cere, în consecință, eroi care n u v o i e s c, întrucît „a n u v o i este expresia unei supremații intelectuale. În numele acestei supremații se poate protesta împotriva consacrării tipului volițional ca o formulă definitivă a adevăratei creații artistice."

Aceste interpretări, fascinante în sine, deplasează discuția fie în direcția moralei pure, fie în aceea a psihologiei pure. Critica actuală readuce problema în cîmpul determinării sociale, în schimb, înclină uneori să conteste consecvența acestei determinări, obiectînd scriitorului că a substituit explicației mai complexe motivarea biologică.

Ceea ce constituie un temei al viabilității romanului este tocmai natura convingător realistă, din punctul de vedere social, și fără concesii față de explicațiile biologiste, etniciste etc. a eroului, stăpînit de „instinctul" posesiunii pămîntului. Faptul a fost observat încă de la apariția romanului: „Ion [...] este un flăcău ce întrupează lupta pătimașă dusă întru cucerirea pămîntului d e a c e i c a r e a u f o s t u r s i ț i s ă - l l u c r e z e n u m a i... (s.n.) Cititorul acestui roman poate rămîne la un moment dat surprins, dacă nu chiar și indignat, de felul cum Ion găsește de cuviință să lupte pentru cucerirea pămîntului... În patima sa de a căpăta pămînt și, trebuie să adaog, cît mai mult pămînt, nu prea își alege arme leale, ca să nu zic morale"; „[eroul pornește de la] premisa cum că oricît de mult ar munci, oricît de avan s-ar strădui, nu va putea să-și îndeplinească dorința-i pătimașă..." [3]

---

[1] Pompiliu Constantinescu, O p e r e ș i a u t o r i, p. 114—115.
[2] Eugen Lovinescu, C r i t i c e, VII, Ancora, Buc., 1922, p. 126—127.
[3] Mihail Sorbul, Lamura, nr. din decembrie 1920.

Așadar, nu o „lăcomie obscură", „dat biologic" etc., ci dezvoltarea unei *premise, înainte de toate, sociale*. Substituind socialul prin biologic etc., Rebreanu n-ar fi izbutit să se ridice, așa cum aprecia critica marxistă în anii dinaintea războiului, „la o înaltă viziune epică a proceselor sociale fundamentale caracteristice satului românesc de atunci" [1]. Dorința de a avea pământ, care obsedează pe Ion, ia forma *instinctului* numai în sensul că se adîncește în ființa sa lăuntrică, ca o realitate veche, statornică.

S-a observat cu toată îndreptățirea că, în condițiile satului capitalist, pământul rîvnit cu patimă de Ion nu trebuie privit ca obiect exclusiv al „arivismului", întrucît în condițiile respective pămîntul reprezintă „un ideal fundamental". („Pămîntul pentru Ion însemna și situația socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos etc." [2]) Mai apropiate de adevăr, astfel de interpretări cad parcă în ispita de a „dispulpa" eroul, de a justifica pas cu pas actele sale. (O *justificare* în planul moral nu urmărea nici scriitorul, mai ciudat ar fi s-o urmărim noi...) Rebreanu nu se limitează la explicarea sociologică și psihologică a actelor lui Ion, nu se mărginește a arăta că Ion face ceea ce este *constrîns* să facă, ci depășește acest nivel prea „terestru", care l-ar confunda cu eroul, tinzînd la o viziune mai înaltă a vieții.

Ca probă sigură a neînzestrării eroului, pentru care chiar și „noțiunea de ambiție e prea complicată", actele sale nefiind „de fapt decît violenii ale unei ființe reduse", s-a invocat împrejurarea că Ion acceptă, cu naivitate, să creadă în promisiunile lui Vasile Baciu și că, fără a încheia acte în regulă, se cunună cu Ana, ca să constate apoi că socrul refuză să-i dea „locurile" făgăduite. „Ion seduce pe Ana ca să silească pe viitorul socru să-i dea pămînt, negîndindu-se, totuși, să treacă peste simpla făgăduială la constrîngerea unui act dotal. *Evident* (s.n.), socrul îl chinuie cu îndărătniciile lui." În această viziune critică, Ion apare ca un individ josnic, spre deosebire de Vasile Baciu, văzut cu mai mare indulgență doar

---

[1] Ilie Constantinovski, *De la «Răscoala» la «Gorila»*, V., R. nr. 12, 1938.

[2] Paul Georgescu (*Prefață la Ion*, E.P.L., 1963) observă în continuare că „nici ceilalți (în afară de Ana, care-l iubește pe Ion) nu procedează altfel, că tatăl fetei ca și părinții băiatului privesc problema căsătoriei ca o problemă strict economică". Violența lui Ion „e forma pe care o ia, în condițiile date, o energie exasperată de a nu se fi putut exprima altfel..."

ca un ins cam îndărătnic, care „evident" chinuie pe ginere, refuzînd să-şi ţină făgăduiala etc. Scriitorul ar fi neconsecvent, obligînd un personaj calculat, ambiţios, viclean să creadă că Vasile Baciu îi va da într-adevăr „locurile". În realitate, această n e c o n s e c v e n ţ ă — care e r e a l ă —, această a b s e n ţ ă în felul de a proceda al lui Ion — are un rost bine determinat, de a dezvălui o ultimă dată, şi irevocabil, că el este aproape c o n s t r î n s să fie i m o r a l pentru a avea, în sfîrşit, pămînt; alt drum, în situaţia dată, nu există. Dar această inconsecvenţă demonstrează nu numai că Ion este s i l i t să procedeze, pentru a avea pămîntul rîvnit, aşa cum procedează, că el trebuie să urmărească planul său fără să se uite în stînga şi-n dreapta, dar că e s t e d e - a j u n s, în lumea sa, să aibă o clipă de slăbiciune, să fie o clipă numai încrezător, sau pur şi simplu a b s e n t, ca ţinta rîvnită să-i dispară fulgerător din cale şi el să se întoarcă iarăşi la punctul de unde a pornit. E v i d e n t (dar de astă dată cu ceva mai multă îndreptăţire), Ion se abrutizează, devine mai nepăsător, mai cinic. Nu este nimic neexplicat în „caracterul" lui Ion.

Fixat de scriitor în culori aspre, procesul de alienare, cu toată degradarea morală, cu egoismul şi lipsa de scrupule etc. — a constituit pentru unii critici, tentaţi să absolutizeze în lumea satului sediul moralităţii patriarhale, un motiv suficient de tare pentru a-l exila pe eroul lui Rebreanu într-o zonă singulară, a excepţiei monstruoase. Astăzi încă se menţine o anumită ezitare în a-i recunoaşte calitatea reprezentativă. Nici figură ideală, măreaţă, a cîmpului, nici caz de excepţie, cumul de însuşiri rele, văzute ca exemplificare a amoralităţii, eroul rămîne uimitor de normal şi iese din comun numai prin apăsata pregnanţă a caracterizării şi totodată prin violenţa situaţiilor pe care le trăieşte; nu este o „brută", ci individul, în genere, care se abrutizează, e drept, pînă la o limită aproape incredibilă, sub teroarea procesului social, sub puterea necesităţii de pămînt şi avere. Nimic patologic în el, nici o justificare de a-l încadra printre posedaţii de o „mistică" atotbiruitoare. Cei care judecă astfel îşi constituie, cu privire la satul dominat de sîngeroase relaţii economice capitaliste, o viziune încă abstractă. Balzac, Zola apăsaseră desigur nota sumbră a vieţii la ţară în condiţiile capitalismului, absolutizînd-o pînă a face

să dispară aproape din existența eroilor lor țărani conținutul omenesc, umbra unei cît de efemere moralități, totuși intuiția le-a fost, în linii generale, justă, cu meritul de a fi înlăturat viziunea idilică a satului și de a fi atras cu energie atenția tuturor asupra abrutizării, egoismului feroce și a celorlalte consecințe ale raporturilor sociale. Tendințele individualiste, achizitive — duse pînă la coșmar —, cele care abrutizează pe Ion, sînt caracteristice la o treaptă firească țăranului, în capitalism, constituie o latură fundamentală a psihologiei sale. Lenin avertiza împotriva simplificării tabloului real al vieții satului și sublinia, luînd ca argument scrierile lui Gleb Uspenski, că individualismul (care înfricoșează, făcîndu-ne să ezităm în a considera eroul lui Rebreanu exponent, tip reprezentativ, „normal" etc.) a devenit, în noile condiții, temelia relațiilor dintre țărani: „...Gleb Uspenski rămînea izolat în scepticismul său, răspunzînd printr-un zîmbet ironic la iluziile generale. Cu excelenta sa cunoaștere a țărănimii și cu marele său talent artistic, care pătrundea pînă în însăși esența fenomenelor, el nu putea să nu vadă că individualismul a devenit temelia economică nu numai a relațiilor dintre cămătar și datornic, dar dintre țărani în general."[1] (s.n.)

Nu e greu de observat că ceea ce inspiră actele lui Ion este tocmai individualismul său foarte „normal". Poate că, într-un anumit sens, există în erou ceva „monstruos", dar această monstruozitate devenea un fenomen curent, urmarea cea mai firească a legii care dictează în societatea întemeiată pe relații de proprietate. Tiranică, cinică, tendința aceasta întîmpină în eroul prevăzut cu toate atributele omenescului, numai că deviate, comprimate, o anumită rezistență ce împiedică, pînă la urmă, nemiloasa desfigurare, definitivul exil în zonele, de excepție, ale patologiei. Dacă degradarea ar înainta pînă la ultimul termen — cum acceptă să creadă o parte a criticii — e sigur că romanul lui Rebreanu și-ar pierde marea ținută, marea liniște, caracterul de epopee tragică.

Adoptînd, față cu eroul său, viziunea diferențiată care decurge din frămîntarea, din contradicțiile reale ale acestuia, dar păs-

[1] Lenin, Despre literatură, Ed. P.M.R., 1948, p. 147.

trează invariabil d i s t a n ț a, dreapta perspectivă asupra lor, Rebreanu împinge departe, la limita socială și psihologică posibilă, motivarea actelor lui Ion, tinzînd totuși să nu dea motivării un sens de justificare, de idealizare și absolvire. Numai încorporîndu-și viziunea foarte complexă a scriitorului însuși, analiza critică va putea să evite concluzii străine de fondul problemei, condamnarea integrală a eroului în virtutea principiului moral, abstract, sau „absolvirea" integrală, ieșită dintr-o înțelegere prea largă a „condițiilor concrete", a situațiilor care determină, eliminînd parcă orice factor subiectiv, destinul lui Ion. Eroul nu trebuie condamnat sau absolvit prin generalizarea trăsăturilor sale „rele" sau „bune", privite în sine, ca niște categorii date; mai curînd, dacă tot acceptăm discuția în jurul acestei categorii de probleme, ar fi de văzut felul și măsura în care acționează asupra lor poziția eroului în lumea respectivă, raporturile cu ceilalți, puterea legilor sociale. S-a și observat că instinctul posesiunii abate î n r ă u puternice calități native absolut incontestabile, inteligența nativă se degradează în viclenie sumară, tăria de caracter — în cruzime. Aceste însușiri nu există în sine, la Rebreanu, ele sînt date n u m a i în procesul apariției, devenirii, devierii sau dispariției lor și al posibilei regenerări.

În partea a doua a romanului, Ion s e î n t o a r c e la Florica, are din nou rezonanță în el g l a s u l i u b i r i i. Intervine însă, semnificativ, o situație pe care scriitorul o pune în lumină, nu foarte izbitor, ci exact cu atîta claritate cîtă trebuie : dragostea d e a c u m cu Florica este pătimașă, este „sălbatecă" etc., nimic nu-i poate sta în cale, eroul înfruntă moartea pentru ea și piere — dar este a l t a decît înainte de căsnicia silită cu Ana, înainte de moartea Anei, de care și Ion este răspunzător. Dragostea a pierdut, de aceea, mult din tensiunea egală, difuză, a omenescului, din lumina ei calmă, solară. Cu aceste pierderi grele, pedepsitoare, plătește Ion pentru tot ce s-a întîmplat mai mult încă decît cu viața sa. Răceala, pustiirea, ruina interioară reprezintă dreapta consecință, cea cu adevărat dureroasă, a abaterilor suferite ca sub o putere diabolică.

De-ar fi să surprindem intuitiv, fără pretenții de sistematizare, t o n a l i t a t e a romanului I o n, și de altfel a tuturor romanelor lui Rebreanu, ne-am referi mai întîi la o formulare,

cu multiple ecouri, a scriitorului însuşi: „ca o deşteptare din somn prin întuneric". De fiecare dată, sentimentul acut al deşteptării într-o lume nouă, de taină, lumea ficţiunii. Opera întreagă are freamătul unui „prim contact cu lumea exterioară", fiecare carte are ceva de amintire tulburător de vie, înregistrată cu tonalitatea emoţională, cu răsunetul afectiv ce-i este specific şi corespunde exact conţinutului formulat. Ne amintim de ele cu intensitatea cu care scriitorul îşi retrăieşte primele amintiri, prima deşteptare la viaţa conştientă. Sînt fascicole de lumină materializată, „urme ce nu se pot şterge, în toate domeniile percepţiei şi ale conştiinţei". Rebreanu trasează în conştiinţa sensibilă a cititorului astfel de „urme", ele sînt operele sale majore; ne urmăresc cu o claritate plastică excepţională. Ion ca şi Răscoala sau Pădurea spînzuraţilor sînt astfel de deşteptări în plină ficţiune, de o acuitate comparabilă primelor amintiri de viaţă conştientă şi ca şi acestea nu se uită şi mereu dau senzaţia că ating „coarda cea mai trainică a existenţei", făcînd-o să vibreze cu un sunet pătrunzător, fundamental. Ele operează o deschidere amplă, adîncă, prelungă în zonele difuze ale conştiinţei. Scriitorul are capacitatea de a redeştepta în noi prin mijlocirea lor sunete „noi, ciudate", purtînd amintirea, sugestia vieţii însăşi.

Evocînd în Mărturisiri prima „deşteptare" în zona conştiinţei, scriitorul reţine, alături de glasul „cunoscut" al tatei şi de cel la fel de cunoscut, dar „mai liniştitor" pentru sine al mamei, un glas „necunoscut", un glas „străin", al ţăranului care mîna căruţa încărcată cu „catrafusele" familiei. Este primul glas de ţăran care răsună în auzul lui Liviu Rebreanu; prototipul tuturor vocilor ţărăneşti din opera sa. Glasul „de atunci", ale cărui „culoare şi tonalitate" nu le va uita niciodată şi se va strădui să le reproducă în toată materialitatea, are o notă posomorîtă, trădînd o nemulţumire surdă şi totodată anume aşezare şi sedimentare, anume statornicie. Glasul „necunoscut", care răspunde temerilor exprimate de glasurile „cunoscute" („— Apoi că prea multe..."), se va multiplica în operă şi-l vom auzi, în aceeaşi tonalitate, de atîtea ori în Ion, Răscoala: „Apoi că..." şi încă o dată. O infinitate de voci multiplicînd o primă imagine fundamentală, fixată în copilărie. Precum în celebrul mit platonician, scri-

itorul se va strădui, cu o dureroasă neîntrerupere, să-și „amintească" și să reproducă glasul de atunci, preexistent.
Acel timbru posomorît, lipsit de bucurie și în același timp încrezător într-un mers implacabil al lucrurilor, trimite la o realitate care va urmări pe scriitor. Nemulțumirea surdă din glasul prototip se va elibera în cuvintele și acțiunile lui Ion și în cele ale țăranilor din R ă s c o a l a. Am spus că această voce este posomorîtă și totuși exprimă o anumită încredere. Vorbind despre Reymont, scriitorul sugerează existența acestei antinomii în „sufletul țăranului", care e „sumbru" și „visător" „închis și încrezător, în același timp".
Dar în „glasul necunoscut" găsim ritmul însuși al vorbirii, (cu inflexiuni și tonuri de neuitat), al tuturor eroilor țărani din opera sa, anticiparea atîtor vorbe care te cutremură, care exprimă totul și încă ceva, nesesizabil, în plus, un gînd nou sau capătul unui gînd vechi într-o serie de implicații noi, o amenințare, un blestem sau un început de speranță.
Glasul „necunoscut", originar, se întrerupe în „pauze icnitoare ca și cînd ar fi dezlegat cu greutate ceva în vreme ce vorbea", ca de atîtea ori în cărțile lui Rebreanu. Vorbele „dezleagă" cu greutate niște relații fundamentale, de o densitate și o pondere extremă, o încleștare care se cere imperios lămurită, rezolvată. Sînt frazele acelea ciuntite, neterminate, de-o maximă expresivitate și pe care criticul le citează cu smerenie analizînd R ă s c o a l a sau I o n, desfăcînd brațele a neputință. Replici cu mari efecte „de ordin auditiv", capabile să depășească imediatul, revelînd conținuturi misterioase. I o n, R ă s c o a l a sînt și succesiuni de memorabile replici, ce parcă dezleagă „cu greutate ceva", audiții de o rezonanță ieșită din comun[1].
Iată romanul I o n spus în fraze definitive, în împerecheri de o materialitate indestructibilă :
„Să vii, Ancuță... Să nu cumva să nu vii!"

---

[1] În A r t a p r o z a t o r i l o r r o m â n i (1941, p. 33), Tudor Vianu contestă capacitatea auditivă a lui Rebreanu, îndeosebi în sectorul limbii vorbite: „Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui registru stilistic este pur scriptic, L. Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite." (p. 33)

„— Petreceți, petreceți? zise preotul cu un zîmbet binevoitor. — Apoi ce să facem, domnule părinte..."

„— Bine, bade Vasile, lasă că..."

„— Să nu dai, bade Vasile, că... Să nu dai!... Să nu dai!..."

„— Harnic, harnic!
— Apoi ce să facem? Muncim, că de-aceea ne-a lăsat Dumnezeu pe lume..."

„— Așa muncești tu, dragul mamii?"

„— Bine, draga tatii, bine... Bine că știu. Că dacă-i vorba pe așa, apoi eu ți-s popa."

„— Mai bine te tai eu în bucățele decît să ajung bătaia de joc a Glanetașilor... Barem să știu că eu te-am făcut, eu te-am omorît."

„— Nu i-aș da-o să știu de bine că..."

„— Lasă, Anuță, fii liniștită, că noi tot împreună... împreună... împreună..."

„— Să mă înveți, domnule învățător, și să nu mă lași..."

„— Mare mirare să nu fie băiat, măi Vasile! Numai să-i ajute Dumnezeu să-l poarte sănătoasă..."

„— Apoi să știi că greșești, bade Vasile, că eu nu-s de vină! Nu, crede-mă... Apoi dacă s-a întîmplat altfel nu-i vina mea, bade Vasile. Că eu m-am dat la o parte cînd am văzut cum a ieșit altul noaptea din casă și încă am auzit ce-am auzit..."

„— A nebunit Vasile, oameni buni, și n-are s-o lase pînă n-o omoară..."

„— Apoi dacă te-a trimis pe tine, rău te-a trimis... Așa, Anuța! Așa să-i spui! Că eu cu tine n-am ce să mă sfătuiesc..."

„— Apoi, așa nu-i frumos, măi Ioane! Că fata urîtă nu-i..., pe drumuri nu-i..."

„— Numai tu mi-ești dragă în lume. Florico, auzi tu? Auzi?"

„— Îmi trebuie tot pămîntul, socrule, ştii bine... tot pămîntul..."

„— Cînd îţi vine ceasul, te duci la moarte cum te-ai duce la nuntă..."

Prima amintire, evocată cu sentimentul că electrizează coarda cea mai prelung vibrantă a sufletului, coarda cea mai t r a i n i c ă a existenţei, condensează parcă spiritul şi tonalitatea operei însăşi; matcă originară din care se desprind teme afective, primordiale. Cînd se referă la ea, în anul 1932, Rebreanu se e x p r i m a s e pe de-a-ntregul; este de presupus că platforma aceasta, perspectiva maturităţii au modificat întrucîtva amintirea, comprimînd în ea, ca într-un mit, sevele tari ale operei. Scriitorul, în fond, ni se explică. El socoteşte că aceste amintiri exprimă „primul contact cu lumea exterioară". Lucrurile trebuie luate nu numai în înţelesul literal, ci, mai mult, ca o destăinuire de semnificaţii. Scrierile sale sînt ele însele expresii obsedante ale unui „prim contact cu lumea exterioară", evitînd uzura, vechea inerţie şi aplatizare a comunicării, ce definesc în mare măsură percepţia comună, neartistică. Amintirea — precizează scriitorul — „e de ordin auditiv". Opera întreagă trăieşte cu o prezenţă auditivă extraordinară. Scriitorul „aude" lumea în toată varietatea formelor sale. Urmărind „primul contact" cu lumea exterioară, Rebreanu notează, mai departe, că lucrurile amintite s-au petrecut n o a p t e a („Cred că am ajuns noaptea tîrziu în sat..."). Tăria senzaţiilor înregistrate e într-un fel condiţionată de această împrejurare; noaptea, auzul se substituie prin intensitate funcţiilor celorlalte. Scriitorul nu omite să precizeze: „Amintirea aceasta dintîi e ca o deşteptare din somn prin întuneric, cînd urechea înlocuieşte toate celelalte simţuri". Este semnificativ că situaţiile alese spre a ilustra acuitatea acestei funcţii se petrec noaptea, pe un întuneric ca acela din prima amintire evocată. Şi se ştie că Rebreanu lucra îndeobşte n o a p t e a, mărturisind în cîteva rînduri că numai în ambianţa ei percepe bine o realitate. Într-o noapte de august 1916 a scris capitolul întîi din I o n — „ritmul şi tonul întregului roman în noaptea aceea s-au creat".

Un capitol se şi intitulează N o a p t e a: reprezentarea, cu mijloace în exclusivitate auditive, a celei dintîi nopţi de iu-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I T E R E

bire fără iubire dintre Ion și Ana; cînd aplicîndu-și planul prin care urmărea să intre în stăpînirea averii lui Vasile Baciu, Ion lasă pe Ana însărcinată, ca să silească apoi pe tatăl ei să i-o dea împreună cu zestrea rîvnită. „Casa zăcea în întuneric, neagră ca un bivol adormit." „Într-un tîrziu ușa tinzii se deschise scîrțîind și Ana se ascunse repede în sumanul lui, zicîndu-i îndată rugătoare și alinătoare :
— Astă-seară trebuie să vii în casă, Ionică!... Nu te las pînă nu vii... Tata doarme dus. A venit beat din Jidovița și acum sforăie de hurducă pereții!..."
„În tindă se opriră. Fata trase zăvorul, și pe urmă îl luă de mînă și-l duse în casă."
„În odaie era parcă mai întuneric. [...] Auzea din pat sforăitul înecăcios al lui Baciu, atît de aproape că i se părea prefăcut. [...] Stătură cîteva clipe nemișcați, ascultînd horcăielile. Își auzeau bătăile inimilor îndurerate de încordare. Sforăitul se încurcă deodată într-o tuse groasă. Vasile Baciu se urni în așternut ca și cînd ar fi dat să se scoale. Ion îngheță. Fata îi strînse mîna cu disperare. Bătrînul însă se învîrti puțin, se întoarse iar cu fața în sus și sforăitul începu mai năpraznic."
„În vatră, sub o spuză groasă, sîsîiau cîțiva bușteni verzi de aciu... Fata se înălță în vîrful picioarelor pînă la urechea flăcăului și-i șopti, strîngîndu-i mereu mîna :
— Lasă-ți sumanul pe prichici... Să nu faci zgomot că ne omoară pe amîndoi!...
Oasele lui Ion pîrîiră urcîndu-se în culcuș.
O luă în brațe, iar ea tremura ca zgîlțîită de friguri. Apoi Ana începu să-i șoptească imputări multe, să se jelească și să-l roage să fie cuminte. Ion o asculta liniștit, trăgînd însă mereu cu urechea spre patul lui Vasile Baciu, care era cu picioarele tocmai lîngă capul lor. Îi era frică să nu-l trezească șoaptele ei și-i astupă gura cu o sărutare." Vocea fetei „plîngătoare, dar fără împotrivire" : „— Ionică... ce vrei să faci?... Nu... Nu..." Vocea lui Ion : „Taci... taci... taci..." „Gemetele Anei însă se înțesau tot mai nestăvilite, pînă ce se sfîrșiră într-un țipăt scurt, surd, care se înfipse ca o suliță în întunericul casei și mai prelung în urechile lui Vasile Baciu, care, deși strivit de băutură, se deșteptă, ascultă cu mintea încîlcită și, auzind oftările înăbușite în lacrimi, mormăi nedumerit : „— Ce faceți voi acolo?" În poartă, la plecare, Ana rostește cele

cîteva cuvinte pe care George le aude „limpede parcă i le-ar fi spus chiar lui" : „— Tare mă tem să nu fi rămas grea!"
A doua scenă se petrece tot noaptea și înregistrează de asemenea totul printr-o intensă cuprindere auditivă — este scena venirii lui Ion la Florica, în absența — presupusă — a bărbatului ei, scena sfîrșitului lui Ion.
Prevenit de Savista asupra iminentei vizite, George se întoarce acasă, sperînd să-și surprindă rivalul și să-l răpună. George se apropie de casa scăldată în noapte. „Casa dormea nepăsătoare și tăcută ca o matahală moartă. Peste drum un cîine hămăi de două ori, iar în balta din vale broaștele orăcăiau urît într-o întrecere ațîțătoare... Bătu în ușă ușor, cum bat flăcăii în geam, la fete. Glasul Floricăi răspunse îndată, — limpede, nedormit :
— Cine-i?
George tăcu. Glasul femeii îi zornăia în creieri, spunîndu-i :
— Vezi, nu dormea... Îl aștepta...
Auzi pașii Floricăi, desculți, apropiindu-se încurcați de foșnetul cămășii. Ușa se crăpă hoțește să nu facă zgomot.
— Tu ești? șopti ea.
— Eu, eu, mormăi George intrînd repede." Florica „nu vedea nimic, dar îl auzea sufiînd greu și-apoi deodată dezbrăcîndu-se grăbit".
„— Ce ți-e de te cutremuri așa? întrebă bărbatul, cu un glas gros și greu ca un dangăt de clopot."
„Vremea parcă stătea în loc, precum stăteau și dînșii nemișcați, oprindu-și respirația ca să audă mai bine orice urmă de zgomot, într-o așteptare amorțită."
Apoi, „pe cînd se gîndeau, auziră deodată poarta, scîrțîind foarte ușor, apoi niște pași care se apropiau de casă, rar, cu mare băgare de seamă. Apoi cîinele de peste drum hămăind iar de două ori. Cîntecul broaștelor se curmă scurt ca și cînd arunci un bolovan în apă." Pașii lui Ion care se aud apropiindu-se, „apoi iar urmă tăcerea apăsătoare ca o piatră de mormînt".
Fulgerul întrerupe tăcerea și întunericul, apoi totul reintră într-o beznă adîncă. „În aceeași clipă răsună un șuierat lin ca o chemare veche." Ion dă de veste Floricăi că a venit. George ascultă, „iar după un răstimp șopti stins :
— Mi se pare că e cineva în ogradă?
— Cine să fie? zise Florica cu un glas gîtuit de spaimă."

George iese în prispă cu sapa, nu vede nimic în întuneric și zice „aspru și tare“ :
„— Cine-i? Cine-i?“
Se aude, neprevenită, vocea lui Ion. „Ssst, ssst... ssst...“ și din nou și „mai aproape“ : „Sssst.“ George izbește cu sapa și din nou — absurd : „Ssst... ssst“... Apoi „un horcăit surd, urmat de un zgomot năbușit ca și cînd se prăvale un sac plin. Mai ales zgomotul acesta înfurie mai crunt pe George... Lovi a treia oară fără să-și mai dea seama unde.“
Din nou „orăcăitul broaștelor“ și „vîntul ce sufla mereu mai mînios și mai înțesat“.
„— Ce-ai făcut, omule?...
— L-am omorît! răspunse scurt George.“

Eroii lui Rebreanu, Ion cu deosebire, s-ar părea că sînt expresia unei viziuni rectilinii, simplificate, schematice chiar, negîndu-se uneori scriitorului capacitatea de a vedea omul în mobilitatea, în complexitatea atitudinii și actelor sale. Se numește atunci schematism modul de a vedea o r g a n i c un personaj, fără ezitări care, departe de a constitui un merit, indică o sigură deficiență a puterii creatoare.
Departe de a fi lineare, personajele lui Rebreanu sînt „numai“ organice. Ele însumează contradicții principiale, iar perspectiva din care sînt privite este dialectică, în stare să ia în considerație toate laturile procesului sufletesc, și atent nu numai la unitate, dar și la contrastele ce o condiționează. Scriitorul atribuie îndeobște actelor eroilor săi, cuvintelor pe care le rostesc, o d u b l ă m o t i v a r e, nu succesivă, ci simultană, asociind pentru a le explica un termen din sfera vieții p r a c t i c e cu altul din sfera rațiunii etice superioare, un termen terestru cu altul bătînd spre sublim. Schema ar fi următoarea : personajul se decide să întreprindă ori să declare un anumit lucru și pentru că se gîndește că e b i n e, e f r u m o s, dar și pentru că este direct și brutal i n t e r e s a t în direcția sa. Asocierea termenului luat din zona interesului practic nu tinde neapărat să degradeze personajul, ci mai curînd să evite simplificarea, să-i dea consistență organică, să dea gestului sau cuvîntului un coeficient de credibilitate. Amestecul de abnegație cetățenească și de interes îngust personal definește adesea, în

Ion, conduita învățătorului Zaharia Herdelea, unul din cele mai caracteristice personaje rebreniste.

Dacă adepții complexității caracterologice reproșează scriitorului „simplificarea" peste marginile adevărului a figurii eroului din Ion, reducerea lui, „în realitate, la un singur instinct", la o pasiune „unică", alții, dimpotrivă, partizani ai unei viziuni organiciste, cu gustul viguroaselor simplificări, constată, cu un ochi critic, tendințe eterogene și reproșează romanului contrastele manifeste în structura eroului, efect al voinței de „umanizare", de „reabilitare". Nu acordă, deci, credit împrejurării că un erou ambițios în planul social ca Ion se întoarce la iubire și dispare fiindcă a iubit. Criterii înrudite, gustul pentru anume forme de artă determinau pe Faguet să încrimineze la Stendhal inconsecvența concepției asupra eroului din Roșu și negru, erou calculat, rece, ambițios ca și Ion, și care — totuși — cade victima unui impuls necontrolat și neconform „naturii" sale, omorînd pe doamna de Rénal. Posibil; și totuși, feriți de atari inconsecvențe, Ion ca și Julien Sorel n-ar fi ceea ce sînt, n-ar avea adîncimea și imprevizibilul marilor creații. N-ar avea marea putere de proiecție și ar rămîne pure abstracțiuni, ilustrații schematice ale unei unice, incredibile pasiuni.

Despre inconsecvență putea fi vorba numai dacă eroul era gîndit ca expresie lineară, simplificată a unei singure solicitări. Rezerva critică față de realizarea lui Ion e tot atît de puțin îndreptățită ca și aceea că Emma Bovary, Sorel ar fi caractere „rupte în două", cum s-a spus, prin gestul final neconsecvent cu „firea" lor, cu „natura" lor. Rebreanu, ca și Stendhal sau Flaubert, n-a vrut să ilustreze nimic; eroii săi sînt ficțiuni verosimile, cu o existență obiectivă și autonomă, pe care E. Lovinescu, anulînd, în conținutul ei, obiecția făcută cu două pagini înainte, o rezumă magistral: „eroul merge pînă la crimă pentru a renaște apoi, în liberul joc al unor acțiuni pe care nu le comandă nici o intenție sau rezervă..."

Înfățișînd cu incoruptibil adevăr — fără a o exalta și, în același timp, fără a-i nega, ci dimpotrivă, dimensiunea grandioasă — viața țăranului, Rebreanu realizează prin Ion o performanță pe care nimeni aproape, în literatura noastră, la drept vorbind n-o mai aștepta; se considera că „tema", atîta cît a rodit, este epuizată. Unul din comentatorii foarte pătrunzători

ai operei lui Rebreanu, Al. Philippide, rezumă astfel impresia produsă de apariția cărții :

„Un subiect literar atît de frămîntat, atît de uzat și atît de stors cum părea țăranul, se înfățișa dintr-o dată ca un material uman nou și proaspăt, lăsînd cititorului impresia că el nu putea fi decît așa cum era văzut și descris în Ion.“ [1]

Instinctul legăturii organice cu pămîntul, atît de nemilos în I o n, avînd aici și alt caracter decît în R ă s c o a l a — unde este și mai mult expresia-limită a nevoii omenești de supraviețuire și unde nu i se asociază proiecția mitică — Rebreanu l-a explicat prin realitatea unor condiții specifice și cu argumentele determinismului istoric : „Cît despre dragostea îndărătnică, a noastră, a ardelenilor, pentru bucata de pămînt, e explicabilă prin faptul că de 500 de ani și mai bine am fost proprietari și sentimentul acesta al dragostei de glie s-a moștenit din tată în fiu, devenind o pasiune, sau mai degrabă un instinct; așa se și înțelege faptul că în vechiul regat sentimentul pămîntului e mai puțin crunt și hapsîn.“ [2]

Coșbuc — scrie Rebreanu — „a venit de acolo unde sinceritatea simțirii dăinuiește“. Cu asemenea viziune se poate face I o n, dar se poate face și o carte slabă, care să exalte în spirit banal și cu falsitate „sinceritatea simțirii“ eroilor de la sat. Pentru I o n, însă, Rebreanu a dat deoparte prejudecata și a trecut la stabilirea unei foarte necesare distincții. Este adevărat că romanul se întemeiază pe izbucnirea violentă a unor „simțiri sincere“, dar cultul acestei simțiri nu-l împiedică pe scriitor să dea o imagine exactă a eroului, care, pentru a intra în posesiunea averii lui Vasile Baciu, renunță la „sinceritatea simțirii“, înșeală încrederea fetei, spune vorbe în care nu crede, face din iubire calcul rece. Reprimată, „sinceritatea simțirii“ va izbucni, mai tîrziu, aprig. Fapt este că Rebreanu n-a idealizat pe erou numai spre a ilustra „sinceritatea simțirii“ sale, ci a intuit că, într-o lume a ciocnirii brutale de interese, sinceritatea simțirii poate prea bine dispărea oricît ar fi un atribut „etern“ al lumii din care venea Coșbuc, sau poate deveni tot atît de bine o armă strategică folosită cu îndemînare de eroul prins în cursa intereselor sale sociale.

---

[1] Al. Philippide, R e b r e a n u ș i s u f l e t u l m u l ț i m i i, Adevărul literar și artistic, nr. din 8 dec. 1935.

[2] L i v i u R e b r e a n u, I n t e r v i u de Valer Dona, loc. cit.

Lumea în care „sinceritatea simțirii dăinuiește" e aceeași care, prinsă în vîrtejul noilor relații sociale provocate de penetrația capitalismului la sat — abrogă sinceritatea simțirii, condamnă la pieire tragică pe acei ce o iau prea în serios; „sinceritatea simțirii" Anei e pricina pieirii sale; Ion, cînd s-a hotărît să fie „sincer" în simțirea sa, cade și el. E adevărat, a c o l o — de unde a venit Coșbuc, un sat „de lîngă Năsăud", adică tot cam pe unde se consumă dramele relatate în roman — „sînt munții Rodnei, cu Țibleșul și Ineul, cu pădurile străvechi, pline de taine și de basmuri, cu văzduhul curat. Acolo natura e tovarășa omului și-i dezvăluie toate frumusețile. Acolo rapsozii populari — flăcăi îndrăgostiți — se întrec duminica la horă în chiuituri noi, în viersuri glumețe și săltărețe." E adevărat, acesta e un cadru nimerit pentru o epopee a satului, și I o n este o astfel de epopee, între altele și pentru că se întemeiază pe un fundal ca acesta, exaltat de Rebreanu în articolul G e o r g e C o ș b u c. A c o l o e mult „văzduh curat", sînt „basmuri", dar și realități, și Rebreanu cu a c e s t e a construiește romanul său. A c o l o e „natura" frumoasă, dar în plină această natură, într-o dimineață de iarnă geroasă, întorcîndu-se de la nunta lui George, Ana „se pomeni zicîndu-i tare" lui Ion: „Am să mă omor, Ioane!", și tot în cadrul naturii, Ion răspunde nepăsător ca natura: „— Da omoară-te, dracului, că poate așa am să scap de tine!" A c o l o „flăcăii îndrăgostiți se întrec duminica la horă", e adevărat, dar tot la horă, lăsînd deoparte „sinceritatea simțirii", Ion se preface a o iubi pe Ana lui Vasile Baciu, cînd el îi iubește pămîntul.

Rebreanu scrie mereu romanul unei obsesii, al unei chemări secrete, care covîrșește totul și face ca e p i c a propriu-zisă să devină numai semnul, numai aparența, uneori paradoxală, a unui joc de imponderabile ce se desfășoară în subteranele vieții sufletești. Sînt, mereu, tonuri și energii cufundate în subconștientul creator, ieșite la iveală sub forme surprinzătoare. În P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r și în anticipațiile sale nuvelistice (I ț i c Ș t r u l, d e z e r t o r, H o r a m o r ț i i etc.), mai tîrziu în C i u l e a n d r a, A d a m ș i E v a, simțim presiunea puternică, prea mult stăpînită, străbătînd deodată în afară; hora frenetică, sugestii permanent iradiante în subconștient, determinînd de fiecare dată o formă nouă. Desfășurare de energii ireductibile, aducînd ceva rău prevesti-

tor, de ordinul adesea al neființei, al morții. Un joc asemănător, care antrenează de astă dată iubirea corporală, forma elementară a patimii erotice, vom găsi în romanul Ion. Ca o chemare de nestăvilit, ca un joc al ielelor, patima secretă, obsesiile sînt prezente și în Adam și Eva. În Pădurea spînzuraților, același joc al forțelor lăuntrice, dans dramatic al conștiinței dezlănțuite, pedepsitoare. Cine-l încearcă o dată, sfîrșește în moarte. Într-un sens mai larg, regăsim fascinația istovitoare a obsesiei în Ion: patimă crîncenă, pentru pămînt, pentru femeie, pentru dragoste, sfîrșind la fel în moarte, o moarte „predestinată", conținută în tot ce o precede. Revărsîndu-se în planul amplu al marilor colectivități, jocul se dezlănțuie pustiitor și în Răscoala. Scriitorul însuși trăia sub stăpînirea unei obsesii : creația, din care și-a făcut o religie, o asceză absolută.

Gravitatea cu care e reprezentată la Rebreanu iubirea chiar și în faza impulsului erotic are rădăcini afective. Scriitorul ne oferă undeva imaginea originară a felului cum privește iubirea, amintindu-și cum fiind copil de cinci ani i s-a „deșteptat în suflet întîia oară chiar sentimentul iubirii"; „Eu aveam vreo cinci ani și iubeam pe fata pădurarului" — „o fată de vreo douăzeci de ani, fată de măritat". „Era o dorință dureroasă de a o vedea și de-a mă apropia de ea." Niciodată scriitorul nu se va îndepărta de această imagine prototip. Ion resimte iubirea pentru Florica tot ca pe o dorință dureroasă de a o vedea mereu și de a se apropia de ea și, se știe, plătește scump dorința aceasta, care i se impune mai presus de orice.

Cu vremea, imaginea trupească a fetei pădurarului s-a alterat, pierzîndu-și cu totul puterea. „Și cu toate acestea, evocarea fetei pădurarului îmi face totdeauna inima să-mi fie alintată parcă de o mîngîiere eterică..." (s.n.). Mărturisire de mare interes, cu tot aspectul ei obișnuit la prima vedere, căci vom resimți această mîngîiere eterică ori de cîte ori scriitorul va zugrăvi iubirea, chiar și iubirea trupească, dincolo de a cărei materialitate face să plutească o inefabilă adiere de puritate. E ceva ca o mîngîiere „eterică" chiar și în erotismul tulbure care leagă pe Nadina de Petre Petre. „Creînd oameni vii, cu viață proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții." „Abso-

lutul", „misterul eternității" etc. delimitează realismul de orice înțelegere a sa, mecanicistă, restrictivă. Realismul nu înseamnă imitare, ci creație, iar opera literară se cuvine să fie străbătută de puternicul fior al contemplației absolutului. Cunoașterea nu ucide e n i g m a, fascinația. Iubirea, de exemplu, nu e la Rebreanu o pură funcțiune biologică; dincolo de brutala materialitate, firește neocolită, scriitorul îi conferă un nimb, o aureolă transcendentă. Iubirea lui Ion pentru Florica, chiar în aspectul său cel mai senzual, nu e străină de o „chemare" mai presus de viața instinctului, cu toate că e intim legată de aceasta. Impulsul social, achizitiv, e puternic în erou, dar și mai puternică iubirea, și cum ar putea exercita fascinație de n-ar fi decît o funcțiune vitală? „Mîndru și mulțumit ca orice învingător, Ion simțea totuși un gol ciudat în suflet. Se gîndea și plănuia cum să-și muncească moșia și în aceeași vreme inima îi umbla parcă aiurea, cercetînd, adulmecînd neliniștită..."

„Se cutremură parcă deșteptat dintr-un vis. Își aduse aminte cît i-a fost de dragă odinioară Florica și nu pricepea de ce vrea dînsa să se mărite cu altul, cînd el e aici și o iubește ca și atunci?"

„— Tot a mea trebuie să fii tu!

— Ei, Ionică, multe zice omul!... Cînd s-a putut, n-ai vrut; cînd vrei tu, nu se mai poate!

— Ba se poate, murmură singur ca o încurajare. Să știu de bine că...

Florica se depărtă pe drum legănîndu-se mîndră în șolduri. Inima lui Ion tresălta de noi fiori, în vreme ce buzele-i șopteau dîrz:

— Ba se poate!... Să știu bine că fac moarte de om!"

În articolul L i t e r a t u r a ș i i u b i r e a, Rebreanu afirmă dreptul artei de a zugrăvi iubirea adevărată, sub toate formele ei, refuzînd să răspundă exigențelor spiritualiste. „În fața iubirii, totuși, a trebuit să capituleze și creștinismul." „Suprimarea privilegiilor nobleței a revoluționat fatal și literatura. Au dispărut brusc fantomele nobililor deghizați în ciobani de operetă care acaparaseră romanele. În literatură a răbufnit viața vie, cuceritoare și, împreună cu ea, iubirea adevărată." „Iubirea nu mai apărea ca un joc de nobili leneși și plictisiți, ci ca o pasiune arzătoare..."

Dar, în același timp cu afirmarea aceasta, Rebreanu se desolidarizează de înțelegerea pur biologică și „naturalistă" a iubirii în literatură. Ca și în alte planuri, pentru a-și defini viziunea proprie, el reacționează în două direcții. Oroarea de moralitatea ipocrită „tradițională" nu-l conduce la exaltarea sexualității, și cu toate că motivul pasionalității, al erotismului devastator este adeseori (cum se va vedea!) intens solicitat, în scrierile sale iubirea nu e redusă la atributul ei biologic, ci, în rînd cu nașterea, cu moartea, apare ca un termen fundamental al existenței, căruia „cunoașterea" nu-i răpește misterul, solemnitatea de ritual. Caracterul „pămîntesc" nu anulează poezia. „Omul primitiv trăiește într-o lume plină numai de taine. Fiecare taină violentată lărgește cercul de lumină în jurul nostru. Pe același drum a mers și literatura cu iubirea, adică spre violarea ultimului ei mister." Rebreanu face și el operă de „dezmisterizare a iubirii", arată iubirea în toată materialitatea pasională, dar nu consideră că, prin aceasta, poezia ei ar dispărea. De aceea se declară în dezacord cu „exagerările sexologice": „Trebuie să avem încredere în viață, fiindcă viața nu poate fi o existență fără alt scop decît împlinirea poftelor materiale. Viața trebuie să însemneze o rîvnă spre mai bine, spre mai frumos, spre o purificare." Rîvna aceasta traduce opoziția față de platitudinile zis realiste. Concepția sa este că literatura nu se poate mărgini la i m i t a r e, ea aspirînd la c r e a ț i e și s i n t e z ă. („A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decît sinteză.") Ideea se leagă și de e t i c i s m u l său organic. Crezul artistic spus cu un accent participativ subliniază apăsat nu numai datoria etică a scriitorului, dar și rădăcinile acesteia în creație, comunicarea de nedesfăcut dintre aspectul etic și substanța vitală, creatoare, a operei artistice: „Dacă privești arta drept creație, trebuie să-i atribui și o valoare etică. Arta ca ușoară jucărie ar fi tot atît de incomprehensibilă ca și viața socotită fără rost. Arta n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar să-l facă om." [1] (C r e d)

[1] Citatele din publicistica literară, teatrală, conferințe, interviuri — și care nu poartă altă indicație — sînt luate, pe tot parcursul studiului de față, din ediția în cinci volume: Liviu Rebreanu, O p e r e a l e s e, E.P.L., 1959—1960, precum și din vol. A m a l g a m, Socec, București, 1943.

Sub toate formele perisabile, mereu în curgere și afirmare, ale existenței, scriitorul exaltă în largi poeme întemeiate pe cea mai strictă observație elementul stabil, etern. Nașterea, iubirea, moartea sînt pentru Rebreanu „enigme" fascinante. „Precum nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească, tot ele preocupă mai mult și pe scriitorul care încearcă să creeze viață." Pe reprezentarea lor se întemeiază viziunea epopeică, de o măsurată solemnitate.

Misterul nașterii este violat de scriitor fără pudoare, evenimentul descris în toată exactitatea sa, firește fără insistențe ce ar putea să pară deplasate într-o operă de artă care urmărește cunoașterea adîncă a omului, și nu fișa anatomică.

„Se prăvăli fără putere pe pămîntul dogorit și crăpat, strîngînd dinții de-i pîrîiau ca niște oase sfărîmate, căutînd să-și ascundă suferința. Dar, cu toate încercările ei, un țipăt sfîșietor, prelung și jalnic i se smulse din plămîni, urmat de gemete grele care-i uscau cerul gurii."

„Suspinele Anei se mulcomiră din ce în ce mai ușurate, pe cînd țipetele cele noi se întețeau, se îndîrjeau tot mai poruncitoare.

Deodată Zenobia se apropie în goană, cu mîinile roșii de sînge, cu fața desperată, strigînd furioasă :

— Foarfeca... Dați-mi un briceag, că nu am cu ce tăia buricul copilului!... Fuga, fuga!"

Pe nesimțite, apoi în fraze răspicate, momentul se proiectează în zonele miracolului :

„Amîndoi bărbații stăteau nemișcați, în picioare, cu capetele descoperite, cu ochii spre locul unde ființa nouă își cerea dreptul la viață. Amîndoi aveau în suflet uimirea și smerenia în fața minunii care se petrece zilnic sub privirea oamenilor și pe care totuși omul n-a ajuns încă s-o înțeleagă cu toată măreția ei dumnezeiască."

Reprezentarea morții, fără a depăși nici ea sfera observației directe, tinde să se integreze aceluiași miracol : „Deodată îi trecu prin minte că acuma are să moară, se îngrozi și vru să se întindă să atingă pămîntul, să fugă de moarte. Dar degeaba mișca picioarele, căci nu găsea nici un sprijin. Atunci se spăimîntă și o cuprinse o înnecăciune arzătoare [...] simți o plăcere grozavă, amețitoare, ca și cînd un ibovnic mult așteptat ar fi îmbrățișat-o cu o sălbăticie ucigătoare..." Aceste „enigme",

„cele mai legate de viața omenească", momentele care înfioară, nu plutesc totuși în nedeterminare. Viața concretă le colorează. Uimirea cucernică se îmbină în descrierea n a ș t e r i i cu intuiția socială în toate implicațiile ce iradiază asupra omului viu și concret, legat de solul unei anumite condiții. Nașterea copilului înfioară de emoție pe Ion, dar îndată el î ș i r e v i n e, tras de contextul social, aceasta nu e numai naștere „în sine", e nașterea pe care a dorit-o și a calculat-o ca pe un mijloc foarte precis de a intra în stăpînirea averii lui Vasile Baciu, e nașterea care-i aduce în minte că e deacum legat, prin copil, de Ana aceasta străină. „Ion se posomorî, fără să înțeleagă de ce. Gîndurile i se zbăteau în minte încurcate ca într-o plasă. Plînsul copilului său îl supără și-l bucură în același timp. Simțea o bucurie că odrasla lui răcnește așa de poruncitor, dar apoi îndată se lămurea că deacuma, prin ființa aceasta gingașă, e înlănțuit pentru totdeauna de Ana. Atunci se înfurie și i se înfățișă în suflet chipul Floricăi, rumen, ademenitor, care-l chema și apoi se stingea brusc, ca o speranță pierdută fără scăpare."
Moartea Anei zguduie o clipă pe Ion, dar tresărirea în fața misterului nu anulează instinctul social al situației sale. Mila „stranie" îl zgudui o clipă, dar pe urmă, obișnuindu-se puțin cu fața schimonosită cumplit a femeii, îl munci întrebarea „cum a putut el trăi aproape un an în același pat cu ea și sfîrși zicîndu-și că bine a făcut că s-a omorît..."

Dimensiunea epică a romanului I o n, tendința de a conferi măruntelor evenimente ale cotidianului, celor de tip calendaristic cu deosebire, o amploare narativă și uneori un aer feeric, de spectacol vital fascinant, au explicația psihologică în amintirea anilor de copilărie ai scriitorului, stări reinterpretate din unghiul maturității, al unei filozofii mai curînd amare asupra ciclului existențial, și cărora totuși li se conservă toată s a v o a r e a. Ceea ce s-a înregistrat a t u n c i, pe o retină proaspătă, este, din unghiul de vedere al omului matur, pură iluzie a vîrstei, totuși scriitorul procedează bine neîmpingînd la ultima limită procesul demistificării, reținînd atîta „iluzie" cîtă este necesară viziunii e p i c e a faptelor. Aceste lucruri — vrea să spună romancierul — au existat mai mult în închipuirea dilatată a copilului decît în realitatea controlabilă,

și totuși conștiința nu izbutește să altereze nimic din frumusețea intrinsecă, din miracolul lor. Epic vorbind ele au existat!

Dialectica subtilă a acestei relații se desprinde mai bine din „amintirile" de copilărie ale scriitorului, din amestecul de melancolie și fascinație încă stăruitoare pus în evocarea lor. Urmărind relatarea, nu se poate să nu-i asociem imagini corespunzătoare din Ion:

„Îmi aduc aminte — mărturisește el într-un interviu [1] — de unul din cele mai minunate lucruri ale vețiі mele: cea mai mare «luminație» pe care am văzut-o eu vreodată, pe cînd aveam numai trei ani.

Într-un sat apropiat, în fiecare an avea loc un bal, la care luau parte toți teologii și toate fetele de măritat ale preoților. Era un fel de tîrg de fete, căci aici se alegeau miresele pentru viitorii hirotonisiți. Se numea, nu știu de ce, «Bal filantropic».

Tatăl meu și cu mama s-au suit în căruță și-au plecat. Eu, curios și supărat că mă lasă singur acasă, m-am ascuns — mititel cum eram — în coada trăsurii și-am mers și eu.

Acolo, rămas pe dinafară, priveam la luminația aceea care mie mi se părea ca-n povești. Și ce era, decît două lămpi de petrol, ce străluceau roșcat! Cei trei ani ai mei, însă, găseau că e ceva feeric; muzica răsuna, umbre treceau prin fața ferestrelor și eu stam neclintit, cu totul fermecat de o astfel de priveliște dumnezeiască."

Imaginii feerice din copilărie, înregistrată cu un ochi mărit de uimire, de naivă încîntare, îi suprapune Rebreanu constatarea rece, demitizată, culeasă mult mai tîrziu, în anii maturității.

Ceea ce găsim în Ion, în epopeea mai cu seamă a Herdelenilor, nu este desigur lumea văzută din postul de observație al unui copil, însă cu siguranță că priveliștea epică a scenelor din roman scriitorul n-ar fi obținut-o dacă nu păstra și ceva din stările feerice și din însăși optica scînteietoare a vîrstei ingenue.

„Acum 15 ani — mînat de amintire — am plecat împreună cu nevastă-mea în locurile copilăriei, să asist, cu ochi de om matur, la «Balul Filantropic»."

---

[1] Liviu Rebreanu, interviu, Adevărul literar și artistic, nr. din 8 dec., 1935.

Firește :
„Ce decepție! Ce sărac și meschin mi s-a părut totul! Cît de mică și neînsemnată devenise priveliștea năzdrăvană de la vîrsta de trei ani!“
Revenirea brutală la realitate n-a atenuat, totuși, nimic din conturul de vrajă al amintirii, din realitatea acelui spectacol epic. Fără această doză de naivitate foarte rezistentă la examenul dur și lucid (și cît de dur și de lucid putea fi acest examen, cît de intim legat de firea matură a lui Rebreanu, nu mai e nevoie să subliniez), romanul Ion ar fi devenit o proză crispată, de un „naturalism“ sărac și tonul său nu s-ar fi constituit pe o dimensiune majoră, urmare a unei puternice transfigurări și, pe o întinsă parte, a caracterului de epopee a vieții domestice. Farmecul ar fi dispărut. Oricît de supus încercărilor, oricît asaltate de sugestiile deprimante ale realității văzute „cu ochi de om matur“, aceste priveliști au continuat să iradieze în suflet și iradierea lor de neînfrînt s-a întors asupra filelor romanului, insuflîndu-le viață și opunîndu-se cu sublimă statornicie acțiunii decolorante a timpului. O mărturisește, tăria acestei fermecate realități, scriitorul însuși :
„Dar aceea era altceva, acel bal, acea « luminație » de vis, a fost și va rămîne în sufletul meu cel mai fastuos spectacol al vieții mele!“
Materialitatea în subconștientul scriitorului a acestor iradieri pline de farmec, puterea cu care ele au înfruntat perspectiva maturității explică, nu în ultimul rînd, nota proprie „epicului“ din Ion, atît de deosebit de acela din Răscoala sau Pădurea spînzuraților. Epicul prin excelență, cu partea sa de spectaculos, de iluzoriu, de fantastic și fascinant, îl găsim — la un prozator oricum eminamente epic ca Rebreanu — mai ales în Ion.

Pentru Eugen Lovinescu, P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r înseamnă studiul „metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adîncimile inconștientului. În nici un moment Apostol Bologa nu devine un « naționalist » militant [...]; cazul lui de conștiință se zbate mai mult în cadrul unei incompatibilități morale și omenești"[1].

„În P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r — remarcă Pompiliu Constantinescu [2], deplasînd însă discuția pe un alt teren, al «voinței» ca noțiune fundamentală a operei lui Rebreanu — problema pe care d. Rebreanu o rezolvă și-a mutat axa de orientare din lumea externă a conflictului dramatic, constituit în I o n, în tenebrele conștiinței bolnave..."

De reținut de la început că Bologa este interpretat ca o conștiință „bolnavă". Romanul „e de o concentrare strînsă în compoziție, cu neînsemnate devieri de stări extatice, de misticism subiectiv, peste care flutură umbra uriașă a lui Dostoievski, își încordează apoi ritmul alert, halucinant, de prăbușire iremediabilă în haosul unei voințe disolute."

Perpessicius [3] se declară nemulțumit de modul cum a primit critica vremii romanul lui Rebreanu: „N-am fost mulțumit. Nu găsisem accente entuziaste, calde, la înălțimea operei." Eroul reprezintă, după părerea sa, „o forță elementară condusă de forțe elementare", și nu doar „un suflet" care, „scăpat din hățișurile voinței, se prăbușește în prăpastie", încît asistăm la o „dezagregare sufletească în genul spectacolelor cosmice, la o dureroasă și contagioasă tragedie dictată de inexorabile legi supreme".

---

[1] E. Lovinescu, I s t o r i a l i t e r a t u r i i r o m â n e c o n t e m p o r a n e (1900—1937) Socec, 1937, p. 241.

[2] Pompiliu Constantinescu, O p e r e ș i a u t o r i, p. 115 și urm.

[3] Perpessicius, M e n ț i u n i c r i t i c e, I, Editura literară a Casei Școalelor, Buc., 1928, p. 234—235.

Camil Petrescu [1] consideră Pădurea spînzuraților „un roman construit după tradiția marilor romane, de multe ori prolix, dar cel puțin în « cărțile » din mijloc remarcabil. Domnul Rebreanu încearcă procedee periculoase uneori (clișeul artificial de tot al realismului), dar cartea se impune prin proporții, prin documentare și prin compoziție. Cînd e vînturat și de suflul unei pasiuni puternice, se apropie hotărît de arta mare."

Cronica din Viața românească, semnată de Octav Botez [2], denunță anume episoade „nu îndeajuns motivate" și în genere faptul că : „Cu toată ghibăcia incontestabilă a autorului, Apostol Bologa nu se desenează după cetirea romanului cu trăsături puternic individualizate". Apoi : „Imaginile și comparațiile nu lipsesc (!), dar ele mi se par uneori forțate, alteori vulgare și în genere lipsite de plasticitate".

Surprinzătoare este reacția lui Șerban Cioculescu[3]. Criticul este de acord că Pădurea spînzuraților „revoluționează romanul nostru analitic". „Astăzi însă — continuă el — analiza ei psihologică ni se pare oarecum primară." „În treisprezece ani de dezvoltare a romanului nostru analitic, printr-un proces intern al genului, precum și prin împămîntenirea celor mai înaintate metode psihologice pînă la Proust și Joyce, sondajul moral în adîncime descompune turburările morale cu altă luciditate." Generația mai tînără de romancieri „a depășit stadiul psihologic reprezentat de d. L. Rebreanu, care își are locul lui istoric."

Mihail Dragomirescu [4] găsește că, „superioară lui Ion ca vioiciune de analiză", Pădurea spînzuraților „îi este inferioară ca sănătate."

N. Iorga [5], ostil în genere literaturii lui Rebreanu, are totuși cuvinte bune pentru Pădurea spînzuraților: „Deși alcătuită din bucăți, fiecare interesantă pentru dînsa, tragedia ostașului român sub steag dușman [...] zguduie".

---

1 Camil Petrescu, Anul literar 1924, în Opinii și atitudini, E.P.L., 1962, p. 161—162.

2 Octav Botez, Viața românească, Cronica literară, nr. 7, 1923.

3 Șerban Cioculescu, În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu, Rev. F. nr. 2, 1936.

4 M. Dragomirescu, op. cit., p. 413.

5 N. Iorga, Istoria literaturii române contemporane, II, 1934, p. 252.

Tudor Vianu[1] relevă că romanul „este construit în întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconștientului", autorul devenind aici „un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice".

„Roman psihologic — observă G. Călinescu[2] — monografia incertitudinii chinuitoare." Limbajul eroului „e de un misticism profetic, cu o puternică sentențiozitate ibseniană, ceea ce dă cazului său o și mai cețoasă obscuritate cazuistică".

Comentarii de dată mai apropiată dezvoltă pe linia unei interpretări existențiale aceste observații. Bologa se comportă „ca un om pentru care actul alegerii comportă răspundere și are implicații profunde (ceea ce diferă de banala abulie). În afară de aceasta, concentrarea, aproape halucinantă, nu se justifică prin căutarea unei soluții concrete, ci prin căutarea unui mod de viață, a unei filozofii practice și teoretice..."[3]

Avem și „romanul unui caz de conștiință, al năzuinței de a urca pe creste etice neobservabile din emisfera morală în care trăiesc majoritatea personajelor lui Rebreanu"[4].

Elaborarea romanului Pădurea spînzuraților s-a produs în cîteva etape, de ajuns de strict diferențiate. Asupra acestora Rebreanu, în Mărturisiri, dă lămuririle necesare. Tot efortul consta, de fapt, în aflarea acelor zone afective ascunse, prin mijlocirea cărora viața însăși, în durata ei, putea curge nestînjenită în roman înlăturînd schema rigidă, caracterul prea cerebral al proiectului inițial.

„Pădurea spînzuraților s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten la sfîrșitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină de cehi spînzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia."

Această primă secvență este pentru Pădurea spînzuraților ceea ce pentru Ion fusese imaginea țăranului care îngenunchează.

„Fotografia m-a impresionat puternic și m-a urmărit multă vreme." Rebreanu „avea" o nuvelă (Catastrofa) cu un ofițer român care lupta contra românilor în armata austriacă.

---

[1] Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, p. 327.
[2] G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, p. 650.
[3] Paul Georgescu, Păreri literare, E.P.L., 1964, p. 55.
[4] Valeriu Cristea, G. L., nr. 49, 1965.

Vederea fotografiei l-a făcut să reia motivul care continua să-l preocupe într-un roman intitulat, evident, Pădurea spînzuraților.

„Anecdota romanului s-a închegat singură și repede : voi face o asemenea pădure cu spînzurați în Bucovina, unde oamenii executați vor fi toți români. Eroul meu, văzînd atîți români uciși de către înșiși conducătorii patriei pentru care el luptă și-și primejduiește viața, se revoltă și sfîrșește în streang, în aceeași pădure, după ce zadarnic a încercat să treacă dincolo, la români." Acestei prime înjghebări epice, mentale, ceva îi lipsea, și scriitorul nu întîrzie să-și dea seama ce anume. Era „un subiect cerebral, în care toată desfășurarea se înfiripa, de asemenea, pe date cerebrale..." Îl ajunge, cînd tocmai se gîndea la roman, vestea morții fratelui său, în condiții oarecum asemănătoare cu ale eroului pe care el însuși, cu un viu sentiment al predestinării, îl concepuse. Lucrul, totuși, nu înainta : „Mă înverșunam în fiecare noapte, și lucrul era în zadar." Pornește în căutarea mormîntului fratelui spînzurat de austrieci, îl găsește, cunoaște condițiile, oamenii cu care Emil intrase în relație.

„Apostol Bologa, însă, n-are mai nimic din fratele meu. Cel mult, cîteva trăsături exterioare și poate unele momente de exaltare... În Apostol am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generații : Șovăirile lui Apostol Bologa sînt și șovăirile noastre, ale tuturora (s.n.), ca și zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie și sentiment amenința mereu să degenereze în frazeologie goală, patriotardă." (S.n.) Scriitorul, se vede bine aceasta, încerca de pe atunci să se detașeze de erou, în felul cunoscut.

Confesiunea reconfirmă un ideal de artă statornic : „Subiectul Pădurii spînzuraților, o construcție cerebrală la început, s-a umanizat numai cînd a intervenit contactul cu viața reală și cu pămîntul. Fără de tragedia fratelui meu, Pădurea spînzuraților sau n-ar fi ieșit de loc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului..." Din relatările fratelui celui mai tînăr al lui Liviu Rebreanu,

Tiberiu[1], se poate constata ce uriașă încărcătură afectivă, avînd ca origine materială vastul material documentar, repetatele vizite prin locurile vieții și morții lui Emil, numeroasele întîlniri cu martori oculari ai tragediei din mai 1917, nutrește substanța Pădurii spînzuraților. Scriitorul însuși mărturisise, am amintit, că la început romanul i se înfățișa ca o schemă numai cerebrală, că abia zguduirea produsă în el de moartea fratelui Emil și contactul cu locurile și oamenii ce i-au fost martori au făcut să pătrundă în paginile de manuscris încă imperfecte seva regeneratoare a vieții.

Așadar, Liviu Rebreanu începuse lucrul la roman înainte de a ști de sfîrșitul tragic al fratelui. Cînd află, în sfîrșit, abandonează munca începută, deocamdată fără rezultat apreciabil, și merge în Ardeal (1919), la mama, surorile și frații săi, spre a găsi amănunte legate de Emil, prin scrisori, „suveniruri", convorbiri cu cei ce i-au fost prieteni sau l-au cunoscut ocazional; altă călătorie, făcută după apariția lui Ion, care-i adusese „faimă și bani", adică mijloace de a se documenta în voie, fără a mai fi, ca înainte, apăsat de griji materiale, îi prilejuiește cunoștința fetei de țăran iubită de Emil. Întîlnirea a născut în scriitor ideea amplului episod Bologa-Ilona Vidor. La mijlocul lunii decembrie 1921, începe pentru a treia oară lucrul la Pădurea spînzuraților și merge așa, în plină „formă" creatoare, vreme de șase luni, pînă la 27 iunie 1922, ora unu și un sfert noaptea, cînd așternu ultima frază a marelui roman dedicat memoriei fratelui său.

Toate datele sînt din cîmpul realității, dar ele sînt importante doar în măsura în care contribuie la reconstituirea ambianței anilor de război. Dincolo de litera scrisorilor lui Emil, e o tonalitate aparte, o deprimare, o presimțire a morții, și e de observat că, parcurgîndu-le cu atenție, Rebreanu a reținut numai aceste sugestii, lăsînd deoparte balastul banalităților sentimentale și al informațiilor fără semnificație. Destinul fratelui Emil a dat, apoi, cărții accentul grav, autentic, venit din adîncuri afective, și atît de diferit de acela ușor caricatural din Catastrofa. Acolo domina teza, contrastul schematic între posibilități, demonstrația de natură mai mult silogistică, pe cînd aici ecoul dramatic al vieții adevărate, patetice. Afec-

[1] Tiberiu Rebreanu, Geneza romanului «Pădurea spînzuraților», Steaua, nr. 9, 1960.

ținuea purtată fratelui, suferința reală, provocată de vestea morții sale, a influențat timbrul relatării, dîndu-i o gravitate și un accent ce altfel ar fi lipsit, dar n-a alterat întru nimic obiectivitatea examenului analitic, perspectiva c r i t i c ă, față de Apostol Bologa, conceput, cu tot tragismul cazului său, ca un om, un „biet om" trăind în anume limite care-l apasă, și nicidecum ca un erou.

Liviu Rebreanu a afirmat de mai multe ori că războiul mondial trebuie înscris în categoria unor „formidabile zdruncinări", pe urma cărora omul tinde a-și regăsi un nou echilibru, că „între sufletul omului dinainte de război și cel de acuma e o prăpastie cu prea puține punți de legătură", că „o revoluție mare s-a produs în sufletele oamenilor". „Sufletul rămas fără o călăuză sigură se zbuciumă pretutindeni să lămurească noi drumuri..." [1] Acest zbucium al sufletului „rămas fără o călăuză" cînd toate cele vechi s-au prăbușit, arătîndu-și ineficiența, precaritatea, este substanța unui roman ca P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r, deplin s i n c r o n i c ă cu aceea a literaturii europene și americane postbelice, ba chiar cu anume resurse de a n t i c i p a ț i e.

Interesul P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r crește dacă ne gîndim că personajul principal, supus crizei și dislocării lăuntrice, nu este un individ d i l e m a t i c „de la natură", ci dimpotrivă, ca mai toți eroii lui Rebreanu, o structură robustă, cu instincte puternice, dotat cu un simț infailibil al adaptării la viață, și deci cu atît mai greu de conceput într-o situație problematică, cu atît mai greu de dislocat și de năruit.

Într-un comentariu din presa literară a vremii, Al. Philippide formula ipoteza, întru totul acceptabilă (și oarecum singulară în cîmpul criticii), că Apostol Bologa trebuie integrat în seria personajelor celor mai tipice pentru Rebreanu: „Eroii lui nu sufăr de nici o boală a personalității, sînt oameni bine definiți, conduși de instincte sau de patimi bine conturate". Așa e și Bologa. „Trebuie o catastrofă exterioară cum e aceea a războiului pentru a dezlănțui în sufletul lui Bologa furtuna șovăielilor și a întrebărilor chinuitoare."

P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r analizează drama nehotărîrii unui individ față de care determinările obiective, acționînd cu o putere atribuită îndeobște destinului, se dove-

[1] Metropole, p. 10.

desc mai tari, drama neputinței de a alege între soluții contradictorii; drama care rezultă din tensiunea opoziției conștiinței umane față de imperativul „datoriei" exterioare conștiinței; drama produsă de ciocnirea preceptelor abstracte privitoare la datorie cu impulsuri de nestăvilit ale „inimii"; tragedia de a participa la un act violent, resimțit ca străin conștiinței proprii; individul se izbește de ziduri opace și reci, măcinîndu-se într-o luptă inegală, de neînțeles.

Și de data aceasta, ca și în Ion, Rebreanu „alege" (prin afinități sufletești) o temă localizată în spațiul geografic și social și situată în timpul istoric, o temă amplă și clară, totodată socială și psihologică, colectivă și individuală, în sfîrșit o temă națională. Scriitorul urmărește printr-o așteptare activă cristalizarea ei în material sufletesc, încercînd o primă redactare, părăsind-o și revenind de repetate ori asupra ei, procedînd sistematic, prin asalturi succesive și multiple, pînă ce tema, cedînd acestei presiuni dîrze, care țintește s-o epuizeze, se dizolvă în mii de particule analitice; supuse unei temperaturi creatoare constante, brusc, aceste particule care impregnează „tema" în așa măsură încît ea își pierde orice caracter abstract, conceptual, se grupează, chemîndu-se și înlocuindu-se una pe cealaltă, atrăgîndu-se și respingîndu-se într-o operație de esență dialectică, fiecare la locul său, într-un mare lanț cauzal, într-o sinteză metalică, solid construită, de nedesfăcut în elementele ei componente.

Romanul păstrează tăria și claritatea „abstracției", a „conceptului" inițial — nimic însă din rigiditatea lor. Nu a pornit însă numai din voința de a trata o anumită temă, ci mai ales, din direcția contrară, el s-a cristalizat sub bătaia obsesivă a cîtorva senzații purtînd cu sine dinamica vieții reale, divergente, grupate cu timpul în jurul uneia esențiale, care nu mai e propriu-zis o senzație „pură"—ci poartă nucleul unei încărcături afective, și chiar „idei", desigur nu formulate rațional. În cazul de față, o asemenea senzație centrală (tinzînd spre afect și chiar spre idee), în jurul căreia s-au concentrat celelalte, în ciuda divergenței lor inițiale, a fost vederea fotografiei făcută de cineva în timpul războiului și reprezentînd o mulțime de copaci de crăcile cărora spînzurau „dezertori" cehi, condamnați de autoritățile austro-ungare; a pornit deci, dintr-un rezervor, la început sărac,

de impresii — și înlăturînd, în procesul elaborării, discontinuitatea, a păstrat căldura lor inițială, fiorul de viață reală.

Scriitorul a compus și de data aceasta, urmînd „metoda" lui Tolstoi, s i n t e z a c l a r ă, totală, a unui anumit fenomen, în cazul P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r un fenomen individual supus determinărilor colective multiple, un s u b i e c t supus o b i e c t u l u i. Sinteza este de o rotunjime și de o claritate absolut sferică, materia este absorbită complet, nimic din ce ar putea completa relieful perfect al sferei nu este lăsat pe dinafară; dar ceea ce se absoarbe este numai din cîmpul unor explicații și determinări n e c e s a r e demonstrației, restul fiind respins — sau de nu, concentrat la maximum, p r e s a t cu atîta forță încît să nu îngăduie corpului artistic rezultat să revele unghiuri, protuberanțe — și nici „laturi", totul concentrîndu-se pe o unică suprafață.

Bologa e pus în fața unei anumite situații — el va reacționa într-un anumit fel, și totdeauna în spiritul vieții, purtat de logica destinului său, și aceasta fără ca opera să ne dea senzația de lucru mecanic, ci păstrînd, dimpotrivă, tot neprevăzutul, tot „misterul", jocul de lumini și umbre. Fiecare ecou inefabil, părînd că vine de dincolo de ființa reală și aparentă a lucrurilor, emană dintr-o înlănțuire de cauze și consecințe, explicabile și inteligibile. Și, dimpotrivă, situațiile cele mai „prozaice" conțin un fluid inefabil, care le face deodată necrezut de „enigmatice", de „aeriene".

Prozaică, plată și previzibilă pare — sau, de ce n-am spune-o : e s t e — discuția lui Apostol Bologa cu generalul Karg, șeful diviziei, care cheamă la cartierul general pe ofițerul român spre a-l felicita pentru nimicirea reflectorului inamic și a-i anunța apropiata decorare, discuție în care Bologa cere șefului de divizie să-i îngăduie rămînerea pe loc, pe frontul rusesc, sau deplasarea pe frontul italian, îi cere, în orice caz, din „considerente morale", să nu-l trimită pe frontul din Ardeal să-și împuște frații — și totuși, un aer enigmatic învăluie prozaicul dialog, o presiune misterioasă care t r e b u i e să se descarce emană din cuvintele eroului. Bologa t r e b u i e să se elibereze de obsesia sa, de povara remușcărilor ce i s-au strecurat în suflet o dată cu asentimentul dat, în calitate de membru în juriul militar, condamnării și execuției cehului Svoboda. Nu rezultatul, nu aprobarea de către general a rugăminții ce i-o face cu un calm neașteptat, îl interesează de fapt, ci elibera-

rea din tensiune, din apăsarea propriei conștiințe atinse de sentimentul vinovăției. Karg nu aprobă cererea locotenentului român, dar acesta, parcă indiferent la primejdie, părăsește comandamentul diviziei într-o stare de spirit euforică.

Nuvela Catastrofa trebuie examinată ca scriere autonomă, dar și ca încercare a forțelor în vederea marii izbînzi din Pădurea spînzuraților. În ea însăși este evident interesantă : analiză a unui suflet mediocru atras într-o dramă mai presus de resursele sale. David Pop vegetează cufundat în încredințarea că pentru a-și realiza liniștea sufletească este suficient să nu se amestece. „De ce să se frămînte?" Subtilitatea demonstrației stă în dovada că, în situații-limită cel puțin, neutralitate reală nu poate exista. Cel ce se iluzionează cu ideea dezangajării alunecă într-o situație foarte ascuțită, care-l distruge.
Gîndul, apoi, n-are nici o însemnătate, oricît de pozitiv ar fi în sine, dacă nu se unește cu fapta care să-l autorizeze. Puțin schematică, opoziția dintre David Pop și Emil Oprișan, „avocat din Bistrița" cunoscut prin șovinismul său „turbat", e totuși elocventă. Înainte de război, Oprișan se făcuse cunoscut ca avocat al românilor și dușman al opresorilor. În război, însă, părăsește vechile convingeri și devine un teoretician al supunerii, datoria înainte de orice. „Ce zic, dragul meu?... Zic că trebuie să ne facem datoria. Iată! Există oare altă posibilitate? Eu nu văd. Doar s-o ștergi la dușman." Pop e uimit de răceala cu care Oprișan numește pe ai săi — dușmani. Totuși, cînd se ivește o posibilitate, Oprișan se predă cu două plutoane — și probabil e primit cu felicitări, deși fapta nu fusese pregătită de îndelungi deliberări teoretice, nu fusese nici măcar premeditată. David Pop, în schimb, deși cuprins de mari scrupule naționale, stăpînit de dorul de ai săi, iubind în sufletul său pe „dușmani", adică pe români, și dorindu-le din inimă victoria în război, nu numai că nu dezertează, dar nici nu se predă cînd ar putea ușor s-o facă. Și cu toate „meritele" sale lăuntrice, cu toată viața sa sufletească bogată, seceră pe ai săi cu mitraliera cinci ceasuri, pînă în ultimul moment, cînd simte brusc pe după ceafă încleștîndu-i-se o „mînă zdravănă" de „român" și aude „un glas sălbatic" : „— Pune mîna pe el, plutoniere". Biiguie ceva fără folos despre „datorie... frate... român", dar cine are acum nevoie de el și vreme să asculte profesia sa de

credință? Ofițerul român îi descarcă revolverul în piept. Cîteva clipe după aceea : „Cîțiva soldați se năpustiră la mitralieră, descleștară trupul lui David și-l aruncară la o parte ca o zdreanță netrebnică". Omul care se frămîntase nopți întregi de insomnie, rugîndu-se pentru izbînda românilor, e aruncat la o parte ca o zdreanță netrebnică. Aceasta pentru că nu avusese puterea să facă gestul adecvat frămîntării sale, sentimentului său brusc înflorit. Aceasta e drama — nu drama sa, ci drama nesimultaneității între gînd și faptă, fatală, poate, și cu urmări ireversibile. Dacă acordul nu există, omul e, obiectiv, „o zdreanță netrebnică", în ciuda faptului că în final „soarele milos îl sărută pe ochii mari minunați, pe obrajii însîngerați..." David Pop e obiectiv așa și, deși moare cu un gînd frumos pe buze, nu izbutește să fie eroul unei drame, ci, cel mult, un om vrednic de toată mila, acum, după ce a murit, adică după ce și-a plătit cu viața lașitatea, iluzia aducătoare de tihnă. Sînt teritorii problematice și perspective noi, care conferă scrisului rebrenist atributul unei tulburătoare și, pentru unii, neașteptate modernități.

Emil Oprișan, deși făcuse teoria datoriei, e mai util cauzei naționale decît David Pop, care se indignase, dar, spre deosebire de acesta, n-avusese tăria să meargă alături de ai săi. O poziție — cum spuneam — puțin schematică, dar capabilă să dezvăluie gîndul adevărat și nou al scriitorului. Drama obiectivă a lui David Pop rezultă din încrederea nezdruncinată în instinctul și capacitatea lui de a se acomoda realității. El se crede, prin convingeri, un om legat de pămînt, considerînd tot restul născociri și închipuiri. Tocmai în acest punct este lovit și de-aici i se trage sfîrșitul, căci ceea ce el consideră himeră și închipuire se dovedește real, iar tihna — socotită de el un rezultat al percepției realiste a vieții — se dovedește în fapt o himeră.

În nuvelă, în scopul de a proiecta violent antitetic deprimarea și indeciziunea lui David Pop, scriitorul a sacrificat din adevăr, scăldîndu-și eroul descurajat într-o atmosferă de entuziasm războinic. Opoziție silită, alterînd oarecum obiectivitatea metodei rebreniste. Deși războiul provocase, e adevărat, în unele categorii sociale, mai ales, o stare de jubilație (și scriitorul orientîndu-se într-un spirit de obiectivitate nu ocolește consemnarea ei), nu e de închipuit totuși că acest entuziasm să se

fi generalizat în așa măsură, cel puțin în tabăra puterilor centrale. Evident că scriitorul a rîvnit să facă limpede dezorientarea lui David Pop : „Ofițerii vorbeau numai de politică, puneau la cale soarta țărilor și a popoarelor și doreau războiul cu gălăgie mare, cu scrîșniri de dinți. David nu se simțea bine printre dînșii. Vitejiile acestea guralive îl scîrbeau".

În roman, scena corespunzătoare, discuția de la popotă, arată altfel. Starea de spirit, chiar în rîndurile ofițerilor, e alta, entuziasmul mult moderat. Se face precizarea, absolut necesară, că ofițerii nu reprezentau o masă omogenă, erau printre ei reprezentanți ai diferitelor naționalități, cehi, polonezi, sîrbi — care nu mergeau cu plăcere să lupte împotriva propriilor națiuni. În locul imaginii ostentative din C a t a s t r o f a, avem o stare de spirit, măcar în discuții inofensive, defavorabilă războiului. Schimbarea, de la nuvelă la roman, nu se produce mecanic, prin substituirea unei imagini cu alta, ci printr-o motivare mai adîncă, printr-o diferențiere mai exactă și chiar prin modificarea unor date : discuția de la popotă are loc în plin măcel, într-o atmosferă deprimantă, printre ofițerii de diferite nații, îndată după executarea cehului Svoboda. Asemenea scene care să dea un fundal dramatic dilemei eroului, și nu unul schematic și uniform, rezultînd dintr-o opoziție de abstracțiuni, lipsesc în C a t a s t r o f a. E adevărat — și drept este să invocăm această circumstanță atenuantă — ele nici nu s-ar fi potrivit dilemei lui David Pop, care e schematică, și nu una profundă, omenească, ca aceea care obsedează pe Apostol Bologa. Oricum, modificarea trebuie semnalată, ea angajînd structura operei și marcînd un spor de substanță, o explorare mai adîncă, mai gravă a problemei de conștiință. „În capul mesei din stînga ședea căpitanul Klapka. Fără cască, tuns la piele, fața lui rotundă răspîndea bunătate și blîndețe, deși în ochi îi tremura o spaimă pe care încerca s-o ascundă sub un surîs prefăcut și rece." Se aude, în această neomogenă ambianță, și vocea datoriei : „Închipuiește-ți, dragul meu, — zice locotenentul Varga — de două ore numai despre execuția lui Svoboda vorbim, și, ce crezi, dumnealor găsesc vinovați, știi pe cine, pe cei ce l-au condamnat!", repede însă înăbușită. „Întîlnind ochii lui Bologa, care nu-l iubea, zicînd că e farsor, Gross continuă disprețuitor :

— Statul!... Statul care ucide!... În spate statul nostru, în față statul dușman și la mijloc noi, cei osîndiți să murim ca

să asigurăm huzureala cîtorva tîlhari care au pus la cale măcelul milioanelor de robi inconștienți! Mă mir că..."

Nesatisfăcătoare, în Catastrofa, este și scena în care eroul ia cunoștință de faptul că România a intrat în război și că va fi și el trimis probabil pe frontul românesc: „Într-o seară, stînd așa pierdut, a băgat de seamă fără să vrea că tovarășii lui sînt mai aprinși ca de obicei, că vorbesc înfuriați și, din cînd în cînd, aruncă spre dînsul priviri piezișe și bănuitoare... Atunci David a făcut ceea ce nu făcuse niciodată: a întrebat pe căpitanul croat ce s-a întîmplat. Doi sublocotenenți au sărit ca fripți:

— Ce s-a întîmplat? țipară pițigăiat. D-ta nu știi?... D-ta dormi, d-ta...

Căpitanul, mai potolit, îl lămuri:

— S-a întîmplat, amice, că românii d-tale ne-au sărit în spate... Ca niște bandiți, ca niște tîlhari!" ș.a.m.d.

În roman, cu totul altceva. „Căpitanul" e acum Klapka, și anunțîndu-l pe Bologa că va trece pe frontul românesc și aducîndu-și aminte că Bologa e român, murmură încurcat: „Iartă-mă, prietene... Am uitat că tu... Sînt un...", și mai departe încearcă să-l consoleze: „Liniștește-te, Bologa, ce Dumnezeu... La urma urmelor viața nu merge fără compromisuri, fără jertfe și..." Pe acest fond, drama lui Bologa capătă adîncimi de omenie și adevăr.

Cu David Pop, scriitorul expune un interesant caz de disoluție a conștiinței filistine a mediocrității, în genere, arătînd că aceasta nu mai constituie în situații dilematice garanția menținerii la suprafață, un indiciu de adaptare la viață, un factor al armoniei sufletești.

O viață întreagă David Pop crezuse că stăpînește tehnica adaptării, dar încheierea este că această tehnică face din el o victimă: o viață căutase să se pună bine cu unii și cu ceilalți, să fie bine cu toată lumea, neamestecîndu-se în dispute, dar iată că la un moment dat un fanatic ca Emil Oprișan i se dovedește superior în tehnica însăși a adaptării, fiindcă știe ce să facă la momentul potrivit, pe cînd David nu știe, cade într-o ameteală încremenită care-l pierde. „Astfel David Pop se simțea fericit și se plimba pe ulița cea mare din Năsăud, cu degetele în buzunarele vestei, scoțîndu-și burta înainte, privind tihnit împrejur și avînd mereu un zîmbet bun pe buze. Mînca bine,

bea binișor, fuma mult și se juca ceasuri întregi cu Titi, odrasla lui, care acuma mergea pe trei ani."

Rebreanu a condus spre dezastrul obiectiv un stil de viață, o mentalitate crezută de multă vreme foarte solidă, aducătoare de tihnă și fericire, încredințare ce este și a lui David Pop. Această nuvelă nu încheie, evident, o situație tragică. Rebreanu a numit cît se poate de exact fenomenul petrecut cu David Pop: o c a t a s t r o f ă; mai exact: catastrofa lui David Pop. Acest om nu a știut să tragă toate concluziile necesare din situația sa obiectivă, din poziția sa în lume, de aceea a pierit. Căci nu e de ajuns, într-o asemenea epocă, să fii un filistin pentru a supraviețui, trebuie să fii un spirit activ; om al d a t o r i e i în vreme de război; și, la momentul oportun, dezertor sau „prizonier", aducător de cîteva plutoane intacte. David Pop, dimpotrivă: din lașitate, în vreme de pace, nu-și înțelege nici propria situație, „nu se amestecă", e deci practic om al datoriei; în război, e cuprins mental de o criză națională, atrăgîndu-și în chip inutil suspiciunea celorlalți; iar la momentul oportun, nu folosește situația creată, trage ca un halucinat, cade în mîna „dușmanilor", care-l împușcă și-l lovesc apoi cu patul armei în cap, după care-l descleștează de pe mitralieră aruncîndu-l ca pe o zdreanță netrebnică... Aceasta nu e o tragedie, ci: o catastrofă petrecută cu un om crescut în spiritul unor principii abstracte, în spiritul „datoriei" și care ajunge să înțeleagă că aceste principii erau false, erau închipuiri și fantome — și care atunci cînd înțelege falsitatea lor nu are totuși puterea să le dezmintă practic, nu are puterea de a rezolva contradicția ivită în favoarea vieții, și de aceea piere de o moarte umilitoare.

Abulia sa nu e o soluție, cum nu era o soluție în vîltoarea vieții luptătoare „tihna" sa de mai înainte. Tihna aceea îl ajuta cel puțin să trăiască, dar confuzia liniștitoare de acum îl duce sigur la moarte, o moarte puțin onorabilă. „Parcă era alt om. Cel din Năsăud amorțise făcînd loc unui somnambul ce-și zicea mereu ca încurajare și mîngîiere: — Îmi voi face datoria ..."

„Nu îndrăznea, poate nici nu era în stare să-și dea seama ce s-a petrecut în sufletul său. Nici prin gînd nu i-a trecut să se întrebe ce-i datoria. S-a agățat de cuvîntul acesta și era mulțumit că într-însul a găsit un sprijin destul de puternic. Poate că, încercînd să se dumirească, n-ar fi avut liniștea și stăpînirea

de sine. Poate că dacă ar fi vrut să afle, i s-ar fi deschis prăpastia și s-ar fi înfricoșat atît de mult, încît l-ar fi cuprins tulburarea și groaza. Poate că simțea toate acestea și înadins înăbușea din rădăcină orice gînduri chinuitoare."

Pieirea și-o atrage David Pop fiindcă felul său de viață și filozofia sa practică îl obișnuiseră să nu-și pună întrebări, crezînd că de aici va veni mîntuirea. Dar o dată îi trece prin minte, „scurt ca o fulgerare" :

„— Datoria e moartea" (s.n.). Și nuvela întreagă nu e decît desfășurarea înceată a acestei concluzii.

De la David Pop (Catastrofa) la Apostol Bologa (Pădurea spînzuraților), distanța este de la o existență integral filistină, a omului mic al „datoriei", față de statul ce-i asigura tihna și bunăstarea, pretinzînd în cele din urmă din partea celor de-un neam cu el iertare și înțelegere doar pe temeiul că și el e „frate... român", — la o existență, care, născută în împrejurări oarecum asemănătoare, se ridică pînă la dramatism. Dezvoltarea s-a făcut în două sensuri : întîi prin schimbarea datelor personale — și apoi printr-o modificare de ton, printr-o adîncire în mobilurile mai profunde și în semnificații umane neliniștitoare.

Dacă față de Apostol Bologa, scriitorul, fără să abdice de la controlul critic și de la perspectiva „de sus", va adopta în genere un ton grav, patetic, adecvat dramei reale desfășurate înaintea ochilor noștri, în prezentarea dilemei lui David Pop, dimpotrivă, fără să ignore aspectele mai serioase ale cazului acestui ofițer în rezervă, ardelean înstărit și intelectual fără studii îndestulătoare, mînat de „datorie" să ucidă și cuprins brusc de remușcări nu din scrupule umanitare, ci din teamă de ce i s-ar putea întîmpla — sau, într-un caz mai bun, dintr-un instinct primordial — scriitorul adoptă, ca factură generală, un ton critic, mergînd nu o dată pînă la caricatura desființătoare. Datele, nici tonul adecvat lor, nu-i sînt favorabile — de aceea pe temeiul lor nici nu va putea crește, cum va fi cazul lui Bologa, o tragedie reală, care e condiționată de umanitate și merit :

„David Pop iubea viața tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Rîvnea liniște multă și muncă puțină sau chiar deloc ; și izbutise să le aibă pe urma hărniciei tatălui său, un țăran aprig, sîrguitor și zgîrcit care făcuse avere."

Altul devine tonul în Pădurea spînzuraților ; pentru a produce drama, scriitorul a înțeles că eroului său îi

trebuie și alte determinări, începînd cu cele biografice. Tatăl lui Bologa educase în fiul său un patriotism de substanță, fusese unul din semnatarii Memorandumului și avusese de suferit din pricina convingerilor sale. David Pop, în schimb, nu moștenise de la taică-său patriotismul, ci doar iubirea de tihnă și sîngele rece cu care se „descurcase" în viață. În Pădurea spînzuraților, fiul avocatului ardelean crește încordat spre țeluri mai nobile. „Deși scump la vorbă și veșnic serios (Iosif Bologa — n.s.), avea un glas pătrunzător de fierbinte, dovedind o inimă blîndă și un suflet încordat de viață lăuntrică. A fost feciorul cel mai mare al unui preot sărac din Țara Moților, în a cărui familie rămăsese, ca un trofeu, amintirea strămoșului Grigore, fruntaș în răscoala lui Horia și tras pe roată la Alba Iulia, după potolirea țăranilor. În sufletul lui Iosif Bologa icoana străbunului erou și martir a întețit rîvna de muncă și a învăpăiat un ideal." Fiind unul din semnatarii Memorandumului, el își petrecu doi ani într-o închisoare de stat. „Apostol s-a născut tocmai în zilele cînd tatăl său aștepta, la Cluj, condamnarea." Tonul grav e înverșerat. În Catastrofa, dimpotrivă, acesta lipsește, căci lipsesc și motivele de a face din David Pop eroul serios al unei tragedii. De la nuvelă la roman schimbarea se produce prin intuirea datelor obiective, care, ele, mai întîi, vor determina timbrul nou al relatării. În Catastrofa tonul și perspectiva sînt colorate ușor sarcastic, dincolo de fraza potolită: „Numai sîngele rece îl moștenise David din firea părinților. Încolo, nici o ambiție nu-l necăjea. Bătrînul Pop fusese încăpățînat și stăruitor. Își pusese în minte să-l facă «domn», mai ales că școala era acolea, la îndemînă, în Năsăud și nu costa mai nimic. La început păruse că și băiatului îi place cartea și că nici n-are să se oprească pînă nu va ajunge avocat sau cel puțin protopop. Dar pe urmă, cînd a crescut mai mărișor, s-a înmuiat. Ar fi fost mai bucuros să păzească vacile decît să-și sfarme creierii cu sintaxa latinească. Totuși, cu chiu-cu vai, a isprăvit liceul și a trecut la Cluj să învețe legile, căci bătrînul ținea morțiș să-l vază avocat. Degeaba. N-a mai mers." Și așa mai departe. Cu aceste date nu se poate face o tragedie; ceva mai mult — nu se poate naște o capodoperă, de un conținut cutremurător precum Pădurea spînzuraților. În roman, Rebreanu va istovi toate concluziile

experienței cîștigate cu această interesantă, izbutită, poate, în felul ei, dar nu mai mult, nuvelă: Catastrofa. Prozatorul a înțeles că dintr-un burghez mediocru și filistin, incapabil din lene să-și facă studiile, cu examenul de ofițer luat spre mirarea lui însuși și cu unicul țel de a arăta „năsăudenilor că n-a stat de pomană" și de a cîștiga un titlu de care „se simțea măgulit și înălțat"; dintr-un om care se îmbrăca în uniformă spre a stîrni senzație în orășel și de a face pe jandarmi să înlemnească de respect; care „era bine cu" dar „era bine și cu" („ce să se amestece el în certuri d-astea?") — astfel ca să-l aprecieze autoritățile, dar nici cu naționaliștii să se pună rău și să nu-i stîrnească, să nu provoace în ei ideea că ar fi un renegat, căci, cine știe, vremurile se pot schimba; dintr-un astfel de personaj nu putea naște un motiv de tragedie. Rebreanu a avut tactul ca, dezvoltînd aceste date, să nici nu năzuiască la tragedie; și tot cu simțul ce îi era propriu încerca terenul, să-i cerceteze tăria, sesizînd că toată istoria lui David Pop are totuși un nucleu dramatic; pentru a-l dezvolta însă, pînă la proporțiile unei adevărate drame, avea nevoie de un personaj mai onest și mai adînc, mai uman — l-a creat așadar pe Apostol Bologa, și cu același tact n-a împins nici aici lucrurile prea departe și n-a făcut nici din Bologa un martir.

Dilema lui David Pop e, desigur, reală; cu tactul recunoscut, scriitorul n-o minimalizează și nici nu-i caută cu orice preț nucleul patetic. David Pop începe a se simți alături de națiunea sa, dar numai în momentul cînd aude pe camarazii săi ofițeri comentînd (împotriva lui — și suspectîndu-l) intrarea României în război. Dilema sa are un cadru mărginitor. În Bologa, acționează o umanitate mai cuprinzătoare, din care se și nasc remușcările necunoscute lui David Pop.

„Criza" apare la el din aceeași nevoie de viață tihnită, de liniște filistină, care de fapt îl îndemnase să se și facă ofițer și să meargă la război, fără să-și pună probleme. Pur și simplu el „iubea viața tihnită", iar gîndul că va trage în români avea pentru el acest inconvenient că zdruncina bazele securității sufletești de tip filistin. Potrivindu-se caracterului său, aceeași nevoie de tihnă, ce-i provocase întîia oară gîndul dezertării, aceeași nevoie filistină de tihnă îl împiedică să dezerteze (pentru a trage de astă dată, potrivit convingerilor sale noi,

pe cale de a se înfiripa, nu în ai săi, ci în ceilalți), spre a-și rezolva, chiar într-un context limitat, dilema. Trage deci cîteva ceasuri în șir cu mitraliera în români, apoi cade viu în mîinile lor, bîiguind ceva asemenea unei justificări: „Datoria... frate... român", dar lovitura cu patul armei pune capăt unei existențe incapabile să se ridice la dramatism.

Rebreanu nu se confundă cu Bologa, păstrîndu-se ca autor într-o rezervă care nu anulează înțelegerea. Totul depinde de sensul atribuit aici conceptului de obiectivitate, concept de care ne-am mai lovit. Așadar, perspectiva asupra lui Bologa este rezultatul unui program de obiectivitate. Care e conținutul său? Primul capitol al romanului, un capitol-cheie, fixează „tonul" relatării și expune într-un fel concentrat problema lui Bologa; în fiecare rînd al său găsim sugestii, găsim preciziuni implicate, trimiteri obligatorii la destinul lui Bologa, la drama ce începe să se desfășoare în conștiința sa îndată după execuția cehului Svoboda, execuție hotărîtă între alții și de Apostol Bologa. Lîngă „spînzurătoarea nouă și sfidătoare", care „întindea brațul cu știreangul spre cîmpia neagră", sub supravegherea unui caporal, „doi soldați bătrîni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvîrleau lut galben, lipicios..." Cu mare artă, Rebreanu va sugera că acești doi „soldați bătrîni" sînt țărani necăjiți luați din mijlocul familiilor lor, de la treburile lor și trimiși să moară într-un scop care nu-i privea; acest lucru e foarte evident, sînt străini de crima care se va petrece peste puțină vreme. Isprava aceasta nu-i entuziasmează de loc, ba chiar îi obosește și-i supără, și nu numai că nu dau zor cu săpatul, dar și „lenevesc" într-un fel care le atrage mînia (fortată și ea) a caporalului. „Ei, ce stați? Ce leneviți? strigă deodată caporalul luîndu-și seama. Asta-i groapă? Nu vi-e rușine?... Uite-acu pică convoiul... și nici groapa nu-i gata!... Ori vreți să dau eu de dracu din pricina voastră!... Hai, pune osul, nu te holba la mine!" Intervenția caporalului vine parcă să lămurească starea de confuză nemulțumire și supărarea spontană a celor doi soldați bătrîni, cuvintele lui luminează, fără voie, o anumită reacție, un senti-

ment de surdă neparticipare, pe care abia acum necăjiții soldați îl descoperă în ei înșiși, îl înțeleg și-i dau glas :
„— Așa-i, bine zici, dom'căprar, mormăi un soldat izbind cu tîrnăcopul într-un bolovan. Dar nici asta nu-i armată, dom'căprar... S-ajungem noi gropari... de..." (s.n.)
Acest „... de...", pus în gura celor „mulți umili", are la Rebreanu un anumit sens, poate însemna un lucru sau altul, dar, ceea ce e sigur, niciodată nu e, față cu cei puternici, prevestitor de bine. Tonul și cuvintele începînd cu : „Așa-i, bine zici, dom'căprar", spun răspicat că da, „bine zice" căprarul, ei, țăranii bătrîni, îndeplinesc aici un ordin de sus care-i obligă să se supună, să facă un lucru care nu e de loc pe placul lor. De altfel, nici caporalul, în ciuda felului „repede" cum îi ia pe cei doi, nu se dovedește prea grăbit cu îndeplinirea ordinului. „Priveliștea îl supără, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea." După ce pune la punct pe cei doi soldați, într-un fel care dovedește că nici el nu prea e pătruns de însemnătatea și îndreptățirea lucrului pe care-l îndeplinește („— Soldatul trebuie să facă de toate în război, că de aceea-i războiul război... Ori aici, ori pe front, ori în spital, tot la război se socotește..."), din cuvintele care urmează se vede bine că nici lui nu-i prea vine la îndemînă situația, e și el nemulțumit de ceva, și-și exprimă nemulțumirea cum știe; acum, de pildă, i se pare că ceea ce-l supără în toată treaba asta necurată e întunericul: „... Ce-i drept, sînt militar vechi, dar n-am mai pomenit să spînzure oameni așa, aproape pe întuneric..." Apoi privirea i se oprește asupra spînzurătorii, „al cărei braț parcă amenința pe oamenii din groapă" (s.n.). Cuprins de un fior rece, întoarce repede capul, dar privirea întîlnește crucile albe ale cimitirului militar, o întoarce iarăși repede, dar dă cu ochii de alte cruci și alte morminte, cele din cimitirul satului. „Scuipînd cu scîrbă", murmură : „Ce viață mai e și asta... Încotro te uiți, numai moarte, și morminte, și morți..." Nici el, nici ceilalți nu împărtășesc de loc ideea că acum, aici, cineva, pe drept, va ispăși o crimă. Cu frînturi de fraze și elemente sugestive de ambianță, scriitorul cristalizează stări neliniștitoare, un decor de întuneric și spaimă, o atmosferă care subliniază parcă absurditatea execuției. Sentimentul de neparticipare la crimă, resimțit de bătrînii soldați, de

supărare, spaimă și silă față de apropiata execuție e proiectat, pentru a-i spori realitatea și forța de sugestie, pe fondul unor senzații întunecate. Totul, oamenii și natura care-i integrează, radiază nemulțumirea, pregătind esențialul: nota de i m p u t a r e pe care eroul o va citi p a r c ă în ochii condamnatului. „Cerul cenușiu de toamnă", mormintele din jur, „cîmpul mohorît", brațul amenințător al spînzurătorii deasupra oamenilor din groapă de parcă ei înșiși ar fi fost în primejdie de moarte, vîntul „umed și trist [...] aducînd pe aripi zvonuri de gemete înăbușite", pustietatea care „picură" din „văzduhul cenușiu", totul este ca o i m p u t a r e. P r i v i r e a m o h o r î t ă, a scriitorului, violența protestului sînt, astfel, o b i e c t i v a t e în atmosfera dinaintea execuției. Mai clar ca oriunde se vede aici că o b i e c t i v i t a t e a, privirea d e t a ș a t ă cu care scriitorul cuprinde drama lui Bologa, o anumită r e z e r v ă față de eroul său nu au un conținut indiferent, dincolo de bine și de rău. Tonalitatea, ținuta obiectivă a romanului — acestea singure cenzurează și fac să fie strident excesul de zel al lui Apostol Bologa. De a c e a s t ă tonalitate, de a c e a s t ă obiectivitate se izbesc cu sunet strident primele cuvinte rostite de Bologa venit să inspecteze voluntar pregătirea execuției: „C a p o r a l!... G a t a, c a p o r a l?..." „G a t a t o t, c a p o r a l?" „S c ă u n e l u l, c a p o r a l. U n d e - i?... C e t e u i ț i c a u n n e r o d?... P e c e v r e i t u s ă s e u r c e c o n d a m n a t u l?... C e o a m e n i!" etc. (s.n.).

Dezertarea lui Bologa ar fi rezolvat drama superficială eliberîndu-l pe acesta de sentimentul vinovăției că trage în „ai săi", de aceea scriitorul nu prezintă virtuala dezertare ca pe un liman de umanitate, o soluție d e f i n i t i v ă... De aceea și stăruie în carte un sentiment al problemei insolubile, de neputință, de tristă, obligatorie prăbușire. Privită cu omenească milă, execuția lui Bologa nu este apoteozată, nu dobîndește un nimb eroic. Rebreanu n-a conceput în Apostol Bologa un erou. Nici cartea nu degajă această concluzie, și nici intențiile autorului; într-o mărturisire făcută cîțiva ani după apariția P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r, dezminte ideea că ar fi vrut să facă din Apostol un erou. El l-a văzut ca pe un biet om „slab ca toți oamenii...". Bologa însuși ar fi renunțat la gîndul dezertării — se sugerează în roman — găsindu-și un loc mai ferit undeva în spatele frontului, la birourile coloanei

de munții, răsplată meritată în cele din urmă pentru actele sale de vitejie în luptă — el cade, de altfel, într-o stare de relativă mulțumire mîngîiat de dragostea Ilonei — de n-ar fi fost pus în fața unei situații de care în nici un fel nu putea să răspundă. Chemat să judece și să condamne la streang doisprezece țărani români suspectați de spionaj în favoarea propriei națiuni, o loialitate elementară îl obligă să refuze. Și în acest refuz ceea ce acționează și decide nu e propriu-zis conștiința lui Apostol Bologa, ci un impuls care-l obligă să dezerteze fără dezbateri, fără deliberări, ca un halucinat, om aflat sub puterea unei chemări care-l depășește și de care, acum, pentru întîia oară, el nu este și nici nu se simte răspunzător, de aceea nu are nici remușcări cînd e arestat, nici un regret că și-a sacrificat viața, dar — lucru evident — nici conștiința eroică a sacrificiului său. Bologa acționase dus de un impuls elementar, venit din subconștient, din adîncul structurii sale. Acest impuls, fără a-i conferi o aură eroică, îl reabilitează. Un impuls mai tare și decît sentimentul datoriei și decît orice alt sentiment, de categoria acelora care obsedează pe Rebreanu în toate cărțile sale. Putem deosebi elemente ale concepției scriitorului adînc îngropate în structura operei, în reacțiile oricît de obiectivate ale personajelor.

Astfel Rebreanu, deși acordă un rol important sistemului de precepte și de prejudecăți date, care determină comportamentul oamenilor — aceștia sînt supuși unui cod de manifestări înscrise situației lor sociale, obiective, și care marchează atitudinea lor conformă cu ordinea existentă și cu legile ei scrise și nescrise —, face să izbucnească din subconștientul colectiv un fond elementar de umanitate, generozitate, solidaritate, adesea mai puternic, în concepția sa, decît instinctul de conservare socială, decît orice atitudine conformistă, sau chiar decît acele atitudini „alese" de om în virtutea unei convingeri.

După ce prinde pe Bologa, care încercase să dezerteze, locotenentul Varga, un individ rece, sumbru, care acționează „din convingere" în slujba statului austro-ungar, dominat de imperativul „datoriei", se gîndește să-l admonesteze, făcînd uz de legitima forță și superioritate a învingătorului: „Se gîndea că trebuie să-i facă o imputare măcar sau să-i arunce un cuvînt de dispreț care să-l umilească", dar o chemare dină-

untru dictează altceva. „Și-i zice deodată cu glas moale: «— Vezi, Bologa?... Îți aduci aminte, cînd te-am prevenit în tren și pe urmă și... Rău îmi pare că...»"

Vocea aceasta, care divulgă altceva decît felul de a fi obișnuit al locotenentului Varga, este expresia unei umanități primare, manifestîndu-se la un moment dat cu mai mare forță decît „sistemul" său de convingeri: „Întîlnindu-i privirea obosită și buimăcită, ultimele cuvinte i se încurcară într-un simțămînt de neliniște. Făcu un pas spre el, să-i întindă mîna. Își luă seama brusc și tăcu fără să-l mai privească. Și ieșind, tuși ca și cum ar fi vrut să-și curețe din inimă urmele înduioșării..."

Această manifestare a umanității, deasupra limitelor și prejudecăților sociale, deasupra „convingerii" odioase sau a lașității, cunoaște o formă și mai cristalizată în cazul căpitanului ceh Klapka, fricos și conformist de felul său, dar în stare, cînd îl vede pe Bologa arestat, să-și învingă primul impuls de teamă și, parcă fără voia lui, să declare că-l va apăra în fața judecătorilor militari. „Se uită însă la Apostol cu atîta groază, încît îi dîrdîiau și brațele și picioarele... Căpitanul își frîngea mîinile, bîlbîind foarte repede cuvinte fără șir, pline de milă și de spaimă, așteptînd parcă mereu un răspuns. Deodată își aduse aminte că Bologa e arestat sub o învinuire crîncenă și că, stînd de vorbă, riscă să fie și el amestecat, ca odinioară. Vru să se retragă, dar nu putea.

— Am să te apăr eu, Bologa! murmură cu o mulțumire adîncă, în care i se topiră toate temerile. Vreau să te scap!... Auzi?... Trebuie să scapi!"

La Rebreanu, realismul nu are un aspect tern, descriptivist, ci este înfiorat de un suflu al înaltei poezii și de infiltrații simbolice care ne fac să vedem proiectîndu-se mari umbre dincolo de planul vieții cotidiene, dar rezultînd tocmai din acuitatea și adîncimea observației, din acuitatea și adevărul senzațiilor.

Este o eroare să ne închipuim că Rebreanu, prozator mereu „rece", ar disprețui demersul patetic. Rigoarea, sobrietatea stilistică sînt mijloc, și nu scop, mijloc de a ține în frîu și a stăpîni încordat emoția, ca atunci cînd trebuie să izbucnească să nu se piardă într-o mare patetică mereu vuitoare, ci dimpotrivă, să cîștige un relief distinct. Cuvintele mari, avînturile nu sînt evitate cu orice preț. Ele se izbesc însă de un

cenzor aspru și bănuitor cînd n-au îndestulător t e m e i o b i e c t i v, riscînd să se destrame „la rece". Rebreanu rezistă oricărui tip de lectură, nu e nevoie de o „disponibilitate" artistică, o creează tonul operei înseși chiar în momente psihologice refractare recepției.
Patosul, cuvintele „mari" trebuie îngrădite de un țesut foarte rezistent (observația „obișnuitului") și de firele oțelite ale construcției, altfel se destramă.
Secretul r e z i s t e n ț e i frazelor patetice, mai frecvente decît se crede în opera lui Rebreanu („Încercă să întoarcă capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osîndit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă"), se explică prin integrarea lor într-o plasmă de observații l a o b i e c t, de-o înșelătoare banalitate. S e n z a ț i i l e care integrează fraza patetică sînt a u t e n t i c e — și ele iau sub scutul lor, conferindu-le un credit de autenticitate, formulările străbătute de-o pasiune răscolitoare.

H o r a m o r ț i i (apărută în vol. G o l a n i i, 1916) dezvoltă cîteva din motivele literaturii de război, reluate în I ț i c Ș t r u l, d e z e r t o r și îndeosebi în P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r.
Mai întîi, motivul colectivității înstrăinate de scopul căreia formal i se supune. Oamenii nu înțeleg unde merg și de ce trebuie să moară. În tren, soldații cîntă absurd, ca să-și alunge gîndurile, să nu-i năpădească grijile, frica, mai ales frica. Aproape de linia frontului, unul iese din coloană și înnebunit începe să joace. În totul, o imagine crudă, lipsită de orice avînt eroic, a războiului. Sublocotenentul sas înainte de luptă își adună oamenii să-i îmbărbătezе, să le amintească că sînt bărbați și că trebuie să-și dea sîngele fără șovăire. Oamenii ascultă buimăciți, nu pricep ce vrea să zică sublocotenentul. Războiul e ca o „horă a morții" absurdă, demențială, nu se întrevede nici un sens, oamenii cad secerați de moarte la întîmplare, nimeni nu știe de ce. Se aude o vorbă : împăratul, împăratul... În loc să lămurească sensul, vorba aceasta mărește deruta, senzația de absurd. Dar intenția e prea vădită și uniform ilustrată, întunericul, orbirea domină totul, absurdul e îngroșat, oamenii sînt niște roboți, războiul, o mașină

infernală căreia nimic nu i se poate opune și care cere sînge. Nu găsim, în această nuvelă de război, elevația, flacăra care purifică în momente de răscruce operele de nivel superior ale lui Liviu Rebreanu.

Se cere totuși subliniat reflexul omeniei în condiții atît de aspre. Boroiu ia cu sine pe concetățeanul său mai bogat Ion Hatmanu, care fusese rănit, îl salvează dintr-un instinct omenesc mai tare decît ura ce i-o poartă : Hatmanu, fiu de țăran înstărit, luase în căsătorie cu sila pe Ileana, iubita lui Boroiu, flăcăul sărac. Acum, pe front, pe Hatmanu îl asediază frica morții, frică animalică. Boroiu, învățat cu frontul, îndemnat și de Ileana, fosta lui iubită și actuala nevastă a lui Hatmanu, îl ia pe acesta sub „protecția" sa. Condiția de om e mai tare decît ura ce-o stîrnește rivalul, chiar și decît gîndurile, planurile sale de fericire (Hatmanu, dacă se va prăpădi în război, el, Boroiu, va reintra în posesia drepturilor sale, va trăi el cu Ileana pe care și acum o iubește etc.). Rebreanu acordă un mare loc impulsurilor de temelie ale ființei. În cazul acesta, „conștiința" dictează lui Boroiu să-l urască (și pe drept!) pe Hatmanu, cel care-l frustrase de fericire, și tot ea îl îndeamnă să se bucure anticipat, neomenește de moartea lui Hatmanu.

Gîndurile lui Boroiu sînt mai puțin umane decît instinctul său. Gîndurile se referă la posibilitatea ca rivalul să moară în război, și astfel Ileana, nevasta acestuia și fosta ibovnică a lui Boroiu, să-i revină lui. Dar cînd Hatmanu e în primejdie, grav rănit, Boroiu îl ajută, instinctul îl determină la aceasta, și instinctul e mai uman, e mai puțin supus alienării sociale decît raționamentul pe care eroul și-l face. Asta înseamnă că, la Rebreanu, pornirile naturale, instinctul etc. sînt modul omenesc de a reacționa, de a rezista condițiilor devastatoare.

Sînt tipice cazurile de obsesie, de cele mai multe ori născute de un gînd nechemat, cotropitor, cu adînci rădăcini în situația personajului. Condiționarea lor este evidentă, ceva totuși rămîne neexplicat. Nici obsesia morții nu e scutită de determinări, sociale sau de altă natură, dar nu se limitează la ele și, o dată ce s-a născut din condițiile date, de un anume fel, ale vieții sufletești, tinde să capete existență auto-

nomă. Așa, în nuvela H o r a m o r ț i i, paginile de început fixează obsesia morții, a fricii de moarte :
„Două zile și două nopți Ion Hatmanu nu s-a clintit din colțul vagonului. Ghemuit pe raniță, strîngînd pușca în brațe, stă îngîndurat și posomorît cu capul în pămînt. Numai rareori își ridică ochii, în care s-a înfipt o spaimă cruntă de ceva necunoscut și îngrozitor, și se uită împrejur nedumerit. Suflă greu, ca un dobitoc beteag, în creieri îi vuiește un gînd chinuitor și necontenit bolborosește :
— A m s ă m o r î n b ă t ă l i e... A m s ă m o r... M o r..."
Este o spaimă elementară, biologică, marcînd o înclinație a scriitorului către stările nediferențiate, de dedesubtul conștiinței, în voia cărora omul se lasă ca într-un leșin. Bolboroseala, debitul verbal necontrolat al personajului, căzut fără putere undeva într-un colț al vagonului ce-l purta înainte, spre front, sînt emanația unei spaime organice, reacția colectivă, somnambulică a speței umane înseși în fața morții silite și violente. Astfel de reacții instinctive sînt de mare frecvență în scrisul lui Rebreanu. Nu poate fi vorba numai de cutremurarea firească produsă în orice ființă vie de ideea morții, a morții în genere. Oamenilor din acest sector al literaturii lui Rebreanu le este frică de o moarte neînțeleasă, provocată de un fenomen neînțeles de ei, străin de ei, și absurd. Starea celorlalți nu este în esență deosebită de a individului luat ca obiect singular de studiu; caz aparte, diferențiat : „Vreo patruzeci de oameni sînt îngrămădiți într-un vagon de vite. Mai toți se îmbulzesc la ușa deschisă, parcă ar vrea să-și ia rămas bun de la cîmpiile, satele, dealurile, pădurile ce se clatină și se înconvoaie din goana trenului. Cu șepcile împinse pe ceafă sau trase pe-o ureche, cu fețele supte și umezite de nesomn, soldații totuși cîntă răgușiți, lungind și tremurînd vorbele." Nu lipsește, aici, nici tipul de sublinieri și de analogii specifice școlii naturaliste : „behăitul unei turme de oi duse la zahana", „oamenii izbucnesc în rîsete neroade".
Dar spaima de moarte a lui Hatmanu are și o determinare particulară, izvorînd din s i t u a ț i a lui, fecior de „țăran putred de bogat", răsfățat, slăbănog, neînvățat cu răul, cam laș și în plus avînd conștiința apăsată de remușcări : neînzestrat cum era, luase totuși femeia cuvenită altuia. Hatmanu este o făptură vie ca oricare alta, înfricoșată de moarte, re-

velînd în același timp aspecte specifice numai lui, condiției particulare a caracterului, poziției sociale etc.

Suspectat de primitivism, acceptat totuși ca mare prozator parcă într-un fel ciudat, ca posesor al unui dar misterios de care el însuși nu-i conștient (ar aglomera banalități și fraze anoste, totalitatea lor dovedindu-se neașteptat de viabilă...), Rebreanu, dimpotrivă, impresionează astăzi, la o privire calmă, prin finețea mijloacelor, prin tehnica savantă a analizei, printr-o p r e m e d i t a r e a efectelor, prin jocul atent dozat al stărilor contradictorii, printr-o veritabilă ș t i i n ț ă a mutațiilor psihologice. Toate acestea, întreg procesul fabricației, sînt bine ascunse în țesătura însăși a epicii sale, care lasă impresia unui fenomen absolut natural. Perfecțiunea tehnicii artistice induce în eroare pe mulți, făcîndu-i să nege existența unor mijloace subtile, care, spre gloria scriitorului, nu sar în ochi. Datoria criticului este de a scoate la iveală aceste mijloace, de a desface țesătura, dar în așa fel încît să-i urmeze liniile firești și s-o compună la loc exact cum a fost, fără să atenueze prin analiză marele efect al ansamblului. Nu sînt un partizan al criticii „procedeelor", cred că de foarte multe ori aceasta se rezumă la o operație pur tehnică de prea mică utilitate, și care, pe deasupra, tulbură impresia necesară, inefabilă, de creație spontană, de autenticitate. De data aceasta însă sînt ispitit să renunț la un principiu valabil în majoritatea cazurilor, tocmai spre a arăta că opera este atît de desăvîrșită, încît rezistă cu succes unei încercări de cele mai multe ori ingrate, refractară artei, căreia îi atacă ființa intimă, dizolvîndu-i tot „misterul". Misterul unei capodopere precum P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r nu se risipește însă atît de ușor, ba am putea spune sporește prin analiza rațională a mijloacelor ce-au concurat la „fabricarea" ei. Rar o operă compusă („fabricată") cu atîta migală păstrează întreg, la lectură, efectul unui produs simplu, nefabricat. Multe opere scoase fără premeditare din focul inspirației, dintr-o „răsuflare", dau la lectură impresia de lucru „fabricat".
Să „analizăm" puțin articulațiile vieții sufletești a lui Apostol Bologa, mai simplu: t r e c e r i l e, succesiunea sentimentelor, a stărilor conștiinței, a dispozițiilor sale sufletești, insondabile în esența lor.

Bologa, cel care va sfîrși în ștreang, apare în prima scenă foarte sigur de sine, pătruns de sentimentul „datoriei", el chiar încearcă cu mîna sa tăria frînghiei, se agită, face exces de zel, se ocupă de bunul mers al execuției, deși nimeni nu i-a cerut-o, trimite după scăunelul pe care se va urca spre a ajunge la ștreang Svoboda, e uimit de indolența căprarului, vrea ca totul să iasă foarte bine, și generalul, venit să asiste la execuție, să fie mulțumit de conștiinciozitatea, de zelul său voluntar, hotărît, efect al alegerii. La sfîrșitul scenei întîi, chiar din primele pagini ale romanului, îl vedem totuși copleșit, încurcat, bîlbîindu-se în fața căpitanului Klapka, cutreierat de „un frig dureros". Prăbușit din starea volubilă, șoptește cu teamă : „— Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pămînt..." Se ridică o chestiune de „tehnică" literară : ce s-a petrecut, cum a p r o c e d a t scriitorul ca această bruscă mutație să pară veridică, evitînd impresia de artificial sau de nemotivat? Ridicăm o chestiune de tehnică literară? Dar ne referim în chipul cel mai direct la c o n ț i n u t u l dramei lui Apostol Bologa! În legătură cu această primă mutație esențială, iată ce găsim într-un comentariu, de altfel judicios în ansamblu : „Bologa consideră actul cehului o crimă și supraveghează personal execuția, ba încearcă trăinicia ștreangului cu propria-i mînă. O discuție la cantină, unde iau parte cehi, polonezi, ruteni, îi zdruncină însă siguranța morală." Dacă lucrurile s-ar fi petrecut așa, P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r n-ar fi fost ceea ce este, oricum nu o capodoperă. Discuția de la popotă află pe Bologa pornit pe alte drumuri ale lumii. Replica : „Ce întuneric, Doamne..." îi este anterioară. În discuția cu ceilalți ofițeri, Bologa apare de-acum tulburat, dereglat. Elementele acestei tulburări le găsim, dacă privim cu atenție, în chiar p r i m a apariție a eroului. În „siguranța morală" cu care Bologa încearcă personal tăria ștreangului și face exces de zel în numele „datoriei" nu e greu de întrevăzut ceva suspect. Mai întîi, el p r e a se grăbește cu execuția, p r e a se agită, semn posibil că încearcă să alunge un gînd, obsesie care-i asaltează de-acum conștiința. A c ț i o n e a z ă pentru a se elibera de obsesie, evită să gîndească, de teama adevărului pe care-l simte în preajmă și care-l urmărește, fără ca el să știe, să vrea. Vorbește mult, fiindcă îi este frică de ceea ce poate să-i aducă tăcerea. Ceva îi dictează să nu rămînă singur, caută aliați, și e foarte

neliniștit de indolența celorlalți, ca și cum aceștia n-ar fi atît de încredințați de adevărul lui. Caută să convingă pe Klapka de justețea sentinței, de fapt vrea să se liniștească pe sine, vrea să se convingă că are toate motivele să fie senin, împăcat cu sine.

Omul încredințat cu adevărat de dreptatea sa nu se poartă astfel. Liniștea lăuntrică, reală, n-are nevoie de acoperirea cuvintelor, dar liniștea, certitudinea de acum a lui Bologa sînt aparente; și noi s i m ț i m în chiar buna dispoziție a lui Bologa semnele relei sale dispoziții de mai tîrziu. E o încordare în cuvintele locotenentului Apostol Bologa, care ne arată că fondul convingerii sale țipate (primele sale replici sînt: „Caporal!... Gata, caporal?...“ „Gata tot, caporal? Convoiul a pornit adineauri și în cîteva minute va fi aici... Dar plutonierul unde-i? De ce n-a venit înainte?... Dacă eu, care n-am nici o însărcinare directă, m-am putut osteni...“ „Scăunelul, caporal! Unde-i?... Ce te uiți ca un nerod?... Pe ce vrei tu să se urce condamnatul?...“) e de ajuns de șubred și se va nărui, cum se și întîmplă, la cea dintîi sugestie exterioară. Și într-adevăr, felul potolit, sceptic, cu care privește lucrurile Klapka, îl face să roșească. Urmează „imputarea dureroasă“ produsă de vederea osînditului. Dar germenele remușcării lui Bologa noi îl descoperim chiar în trufia sa de la început. Exemplu revelator pentru tehnica mutațiilor sufletești. Starea inițială conține potențial drama totală.

Viața interioară ni se dezvăluie în roman nu printr-o descripție amănunțită, curgînd neîngrădit și fără sens, fără punct de reper; zbuciumul, contradicțiile alternează cu momentele de calm și h o t ă r î r e în care acestea vin să se fixeze, în forme clare, pline de relief. Anume locuțiuni tipice semnalează la Rebreanu aceste puncte nodale de clarificare. Una din ele și poate cea mai frecventă este: „Î ș i l u ă s e a m a...“ De cele mai multe ori ea fixează trecerea de la o stare amorfă, fie de absență, fie de nehotărîre — la o etapă nouă, a deciziunii și înțelegerii: eroul revine pe pămînt, convertit la un gest precis, luat din cîmpul practicii, și care pune capăt indeciziunii sau abuliei. Dar sînt și alte moduri s t i l i s t i c e de a sublinia momentele de t r e c e r e. Bologa ascultă buimăcit vestea adusă de Klapka în legătură cu deplasarea diviziei lor pe frontul românesc. E unul din momentele-cheie ale dramei, căci tocmai Klapka, căpitanul ceh care-i apăruse

eroului nostru ca un ins laș, fără conștiință patriotică, tocmai el trebuie să asiste la declanșarea d e s c h i s ă a crizei lui Bologa, la disperarea și frămîntarea acestuia pricinuită de iminența fazei în care e constrîns să aleagă. Bologa se zbuciumă, în creier îi țiuie vestea adusă de ceh „ascuțit și sfîșietor". Nu știe ce va face, ce trebuie să facă, cinstea luptă în el cu lașitatea ascunsă sub titlul de d a t o r i e. Apoi, pentru prima dată, mijește ideea că nu trebuie î n n i c i u n c a z să lupte împotriva fraților săi. „Peste două minute apoi, c u o h o t ă r î r e n o u ă (s.n.), locotenentul se opri iarăși în fața lui Klapka :

— Domnule căpitan, te rog, te implor... Scapă-mă!... Dumneata mă poți scăpa!... Nu vreau să mă duc pe frontul..."

Multe se vor întîmpla de-aici înainte, nu o singură dată Bologa din lașitate se va răzgîndi, apoi iar se va însufleți și iar va da îndărăt, dar drumul esențial, pe care va fi împins cu o forță venind din afara sa, e de-acum decis. Aceste cuvinte rostite înfrigurat înseamnă începutul sfîrșitului. Bologa face primul pas pe un drum de loc neted și care duce sigur la spînzurătoare. Cine cunoaște sfîrșitul romanului — și citește pentru a doua sau a treia oară scena aceasta provocată de „o hotărîre nouă" — a u d e de pe acuma ecourile finale tragice, vede zvîrcolindu-se în streang trupul lui Bologa, îi răsună de pe acum în urechi vocea preotului : „Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol..."

Rebreanu știe în chip exemplar să fixeze astfel de momente-cheie, decisive, cînd oamenii „își iau seama". Fără ostentație și fără a le prelungi prin exagerate gesturi demonstrative. Acest „își luă seama..." marchează sfîrșitul unei derute sau al unei absențe, sau al unei înfrigurări ce pare-a culmina, în fine, cu o hotărîre. E cazul, de pildă, în care Bologa, într-un patetic acces de „încredere în oameni", decide să se prezinte generalului Karg cu rugămintea de a nu fi trimis pe frontul din Ardeal („Nădejdea în generalul de divizie îi risipea spaima. Și aceasta era o dovadă împotriva lui Klapka. Se hotărî să se prezinte la raport, să-i explice situația, să-l roage și să-i făgăduiască solemn că își va face datoria oriunde, afară de acolo... Vru să plece îndată, să sfîrșească mai repede și să se liniștească.") și înțelege brusc că hotărîrea aceasta e nerealistă și redevine prudent. „În ultimul moment î ș i l u ă s e a m a (s.n.). Cum să ceară generalului mutarea cînd nu știe încă

nimeni despre schimbarea diviziei? L-ar întreba: de unde a aflat, cine i-a spus? Ar fi o murdărie să trădeze pe Klapka, ar fi..."
„Deocamdată trebuie să mai aştept, îşi zise dînsul. Întîi să se publice vestea schimbării, chiar neoficial... Trebuie să procedez cu băgare de seamă şi cu demnitate!"
„Se linişti" etc.
Aceste hotărîri semnifică revenirea în planul realităţii, cînd omul „îşi ia seama" acaparat de interesul sau de datoria sa. Aceste gesturi sînt tipice eroilor lui Rebreanu, a căror particularitate este refuzul abuliei, aderenţa la real; ei nu-şi depăşesc umbra, acţionează numai în virtutea situaţiei lor obiective.
În virtutea gradului său, ce nu-i îngăduie să fie prea familiar cu cei în subordine, care sapă groapa pregătită pentru Svoboda, caporalul din Pădurea spînzuraţilor temperează intimitatea soldaţilor:
„— Ei, ce staţi? Ce leneviţi? strigă deodată caporalul luîndu-şi seama. Asta-i groapă? Nu vi-e ruşine?... Uite-acu pică convoiul... şi nici groapa nu-i gata!..."
Alt exemplu: Bologa, după vizita şi rugămintea ce i-o face generalului Karg şi după eşecul planului său, ia hotărîrea să dezerteze înainte ca divizia să fie transferată pe frontul românesc. Se gîndeşte, cedînd unui gînd nobil, să vestească într-un fel pe mama şi pe logodnica sa că începe curînd o viaţă nouă de adevărat român şi patriot. Dar înţelege repede că gîndul acesta e inaderent vieţii, o iluzie periculoasă:
„Rămas singur, Apostol se aşează să scrie cîteva rînduri mamei şi Martei, să le înştiinţeze cumva, prin cuvinte ascunse, că nu mai poate sta aici şi că, în curînd, le va trimite veşti mai bune... Dar, înainte de-a aşterne vreo slovă pe hîrtie, îşi luă seama (s.n.); orice înştiinţare ar putea să le pricinuiască neplăceri... În schimb, se apucă să studieze harta frontului cu o atenţie înfrigurată..."

Există, la Rebreanu, o adaptare a mijloacelor la viziune şi „temă", a stilului la concepţie şi problematică, astfel că scriitorul, aderînd la o formulă generală, de tip sintetic, şi la un anumit stil care ne îngăduie să-i recunoaştem — fără semnătură — fraza impersonală, „banală", revelă cu fiecare operă nouă, importantă, însuşiri şi particularităţi neaşteptate, a-

proape imposibil de prevăzut la analiza operei imediat anterioare. Există un Rebreanu *total*, cu personalitate, viziune, stil foarte bine marcate, tăiate într-un material rezistent — dar există și revelații produse de fiecare operă în parte. Se petrece cu autorul *Pădurii spînzuraților* un fenomen interesant de urmărit, întrucît prezintă un caz pe cît de revelator, pe atîta — totuși — de rar chiar printre creatorii de întîia mărime. În mod obișnuit, un artist „crește" de la o operă la alta, permite să constatăm o dezvoltare a unor mijloace afirmate mai puțin evident, cu mai puțină tărie și siguranță în prima sau în primele opere. Tot în mod obișnuit, există o relativă independență a mijloacelor folosite în raport cu „tema", cu problematica dezbătută. Un artist dotat cu posibilități de analiză a cazurilor individuale, interesat de procesele de conștiință, va lăsa să se vadă aceste însușiri, posibilități etc. și într-o operă care, prin conținutul ei, nu e centrată pe cazuri individuale, ci, să zicem, pe analiza unui fenomen social, și chiar dacă va compune o frescă socială nu va rezista tentației de a-și valorifica înclinațiile verificate. Un altul, analizînd un caz individual, o dramă a conștiinței, dar manifestînd în opera anterioară și un anumit interes față de reacțiile colective, nu va pierde prilejul, nici de data aceasta, să reconstituie, chiar în afara preocupării sale principale, psihologia masei — sau să ofere, dezvoltînd o mai veche tendință, elemente de frescă, menite să ilustreze, prin intermediul unor situații, ambianța exterioară, desigur nu fără o anume justificare, întrucît va zice că e bine să acorde dramei din conștiință un fundal, fie și cu riscul de a primejdui armonia operei. Vom întîlni și la artiști mari astfel de derogări, și chiar dacă în cazul lor opera va avea de suferit, pierderea se va compensa în alt plan.

La Rebreanu, din punctul acesta de vedere, lucrurile stau altfel. Lăsînd deoparte schițele începutului, vom observa că în cazul său *maturizarea* posibilităților de expresie nu este vizibilă de la o operă la alta. Niciodată, apoi, Rebreanu nu va întrebuința anume mijloace, chiar cînd evident le stăpînește, dacă acestea nu se *integrează*, dacă nu sînt imperios cerute de conținutul operei. O consecință este că operele sale se refuză privirilor prea familiare, care ar avea satisfacția să constate, de exemplu, că în cutare roman scriitorul nu și-a putut reprima dorința de a valorifica anumite

virtualități cîștigate în redactarea cutărei nuvele, chiar dacă acel roman nu are o legătură directă cu nuvela. Există, negreșit, o reluare neîncetată, ducînd la o perfecționare a *motivelor* și *temelor* inițiale, dar numai în cadrul unui proces desfășurat în adîncime și care nu-și revelează taina numai fiindcă s-a ivit ocazia convenabilă, ci o păstrează, îi imprimă o vibrație subterană în așteptarea momentului cînd ieșirea la suprafață va avea aspectul unui act *natural*. *Ciuleandra*, de pildă, este opera mai importantă (ignorăm acum *Crăișorul Horia*) imediat premergătoare *Răscoalei*. Scriind *Ciuleandra*, este clar că Rebreanu cîștigase o anume specializare în direcția cazurilor obsedante, de natură strict individuală. Oricine, în locul său, se va fi simțit ispitit să revină asupra lor, măcar tangențial; dezvoltînd o temă apropiată, Rebreanu are însă destulă stăpînire spre a-și reprima ispita și de a controla chiar emanațiile subconștientului creator, intuind că valorificarea lor ar altera caracterul specific, tonalitatea și conținutul noului roman. Experiența acumulată în *Ciuleandra* o resimțim în *Răscoala* numai indirect, într-un plan subtil, lăuntric, de exemplu, în urmărirea stărilor de spirit obsedante, favorabile răzvrătirii. Valorificarea experienței precedente e sublimată în ecouri abia perceptibile, care nu contravin individualității romanului, sentimentului că pășim într-un univers *nou*.

Pădurea spînzuraților apare la doi ani după *Ion*, dar e o lume nouă, mijloacele dezvăluite aici sînt neașteptate, „legătura" se face peste *Ion*, cu anumite proiecte literare premergătoare romanului țărănesc. Există, repetăm, o adaptare perfectă a mijloacelor de artă la universul nou al operei, la problema nouă. Schimbarea acestora antrenează după sine alte structuri, tipare și forme stilistice.

Rebreanu reface o dramă a individului în *Iți c Ștrul, dezertor*, sau în *Pădurea spînzuraților*, sau în *Ciuleandra* nu fiindcă i-ar lipsi percepția fenomenului social în întregul său, în formele sale colective — el a arătat că are posibilități de ordinul genialității în această direcție —, ci pentru că se lasă condus, cu fiecare operă, de legile ei, de legea lumii noi în care intră. Aceste observații sînt de natură să prevină anumite rezerve formulate de critică față de literatura lui Rebreanu. S-a spus că în *Ion* și *Răscoala*

scriitorul vădește o inaptitudine în analiza individului autonom întrucît geniul său se manifestă exclusiv în descrierea mulțimilor. E tot așa de puțin îndreptățită această obiecție, ca și aceea, posibilă, că în Pădurea spînzuraților Rebreanu ar fi inapt să zugrăvească masa, întrucît are geniu în zugrăvirea dramei individuale, în tipizarea proceselor conștiinței individuale. Apostol Bologa este omul singur, insul izolat, și nu un anonim într-o mulțime, acest lucru explică și felul dramei sale; a-l tipiza prin reacțiile colectivității ar fi fost nepotrivit. Puțin nimerit era ca Rebreanu să înfățișeze, dimpotrivă, în Răscoala cazuri strict individuale, analizate ca atare. S-ar fi năruit temelia sa, ideea că răscoala a pornit în virtutea unui proces obiectiv, supraindividual, neinfluențat de conștiința cutărei subiectivități. Așadar, nu poate fi vorba de o inaptitudine, ci, cu totul dimpotrivă, de o magistrală adaptare, intuitivă și conștientă, spontană și premeditată, a subiectului la obiect, a mijloacelor la viziune și problematică, astfel ca formele să nu fie decît relevarea concentrată a semnificațiilor conținutului cu care de fapt se confundă. În Răscoala s-a putut observa în capitolele finale oarecare părtinire, tendința nu numai de a condamna principial pe reprimatori, dar și de a-i caricaturiza. O parte a criticii a considerat aceasta o derogare de la obiectivitate. S-a obiectat că ființe atît de schematic rele nu există. S-a vorbit, iarăși, de o inaptitudine în reprezentarea ființelor mai complexe. Există în Pădurea spînzuraților destule momente dure, ce premerg oarecum scenelor represiunii din Răscoala. Locotenentul Varga care-l arestează pe Bologa este un reprimator. Dar caricaturizat, precum cei de o seamă cu el din Răscoala, nu este. După arestare vrea să-și arate disprețul față de Bologa, dar fără voia lui se înduioșează. Această „umanizare", creditul moral ce-i urmează nu ies la iveală doar în virtutea tradiționalei obiectivități (punctul de vedere și simpatiile scriitorului rămînînd evidente!), ci pentru că se acordă cu tonalitatea romanului, se integrează viziunii scriitorului. Varga, el însuși, nu e decît un instrument al unei forțe fatale, există legi mai puternice decît el, care-i dictează cum să acționeze. Tocmai în limitele acestei fatalități, introduce Rebreanu accentul de omenească milă, care răzbate involuntar din cuvintele lui Varga. Varga nu este „caricaturizat" nu pentru că scriitorul ar fi manifestat în Pădurea

spînzuraților o înțelegere mai mare față de complexitatea sufletului omenesc, înțelegerea dispărînd brusc în Răscoala, făcînd loc neînțelegerii și inaptitudinii de a vedea ființe umane adevărate, complexe — nu, ci pentru că legea internă a romanului i-a impus această atitudine.

Soldatul român din Iți Ștrul, dezertor, care, fără multe deliberări interioare, simte ce are de făcut, hotărînd de unul singur să-și elibereze prizonierul, păstrează mai bine decît un intelectual burghez precum Apostol Bologa sentimentul de solidaritate omenească, asupra sa conceptul abstract al datoriei a acționat cu mai puțină violență — sau, dacă a acționat, el a găsit în conștiința sa rezerve de umanitate în stare să i se opună. Apostol Bologa, pentru a ajunge aici, trebuie să aleagă, trebuie să străbată un greu proces de clarificare, la capătul căruia nu află soluția, ci știreangul și, la drept vorbind, el nu ajunge niciodată la această umanitate simplă, clară, tulburătoare prin spontaneitate. Astfel că situația sa obiectivă îl împinge la un proces de conștiință, și tot ea îl împiedică să înțeleagă pînă la capăt : numai prin moarte va dezlega drama a cărei victimă obiectivă este. Avatarurile conștiinței lui Bologa, ezitările, dezorientarea, dilemele sale nu pot fi în nici un chip rezumate prin formula : „criza naționalistă". Obsesia se naște în erou înainte chiar ca el să realizeze faptul că este român și că s-ar putea să fie trimis să lupte contra românilor în Ardeal, remușcările îl cuprind în momentul cînd simte ațintită asupră-i privirea plină de imputare a lui Svoboda. Ceea ce reacționează de prima dată în el, născînd remușcări și senzații apăsătoare, este un fond omenesc totuși de neînvins, rușinea, regretul chinuitor, sentimentul că moartea lui Svoboda este un act absurd a cărui răspundere o poartă, între alții, el, Apostol Bologa. Nu e vorba de nici o „criză naționalistă" în momentul cînd el asistă, încercînd primele remușcări, la execuția ofițerului ceh : „Apostol Bologa se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului. Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strîngea țeasta ca și cînd i-ar fi fost prea strîmtă și îndesată cu sila... Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..."

Și mai tîrziu, în discuția de la popota diviziei, apăsarea se datorește nu „crizei naționaliste", care ar fi venit să înlocuiască „criza mistică", ci, foarte simplu, elementarei căințe, rușinii de a fi participat la o faptă nedemnă, la o crimă, căci înțelesese brusc, suportînd privirea condamnatului, că ceea ce se petrece este crimă, și nu execuție. Locotenentul Gross nu este prea departe de adevăr cînd apostrofează pe noul-venit cu cuvintele : „Mi se pare, Bologa, că ți-a fost rușine să vii mai devreme între noi? Spune drept!"
Cînd află înmărmurit, simțind o „uscăciune ciudată", că tatăl condamnatului fusese la rîndul său spînzurat „acasă... sub o învinuire oarecare", și că ofițerul ceh poate de asta și dezertase, iarăși nu criza mistică sau naționalistă explică starea sa, ci, din nou, sentimentul, de astă dată violent, al culpabilității sale :
„— Adică tatăl spînzuratului?... întrebă Bologa cu ochii cît pumnii, întinzînd gîtul spre Gross. Bine, atunci de ce n-a vorbit, de ce...?
— Și dacă ar fi vorbit? zise Gross înăbușit și cu scîrbă. Cel mult o circumstanță agravantă...
— O, o, dar e... este... bolborosi Bologa, oprindu-se deodată uimit și simțind o uscăciune ciudată în cerul gurii, parcă s-ar fi trezit dintr-un somn cu vise năpraznice."
De aici încolo, cade într-o tăcere încremenită, fața îi e pătrunsă „de o înfiorare nestăpînită". Fără efect încearcă să-l convingă pe căpitanul Klapka, mai bine zis să se convingă pe sine, să-și liniștească brutal conștiința („Domnule căpitan, vă rog, zise dînsul fierbinte, am fost întîia oară în Curtea Marțială, vă rog... Și conștiința mi-a poruncit... A fost vinovat, domnule căpitan!"). Conștiința îi este tot mai neliniștită de obsesia crimei și de teroarea propriei culpabilități.
Acesta este primul impuls al unui proces de conștiință, care, o dată declanșat, va duce eroul spre neant. Tot ce urmează reprezintă consecința firească, suprastructura acestei zvîcniri de ireductibilă umanitate, în absența căreia n-am fi îndreptățiți să vorbim de tensiune tragică.

Glasul solidarității cu ai săi domină pînă la urmă zbuciumul lui Apostol Bologa, dar ar fi greșit să ne închipuim că termenul celălalt al conflictului — glasul d a t o r i e i contractate prin jurămînt — este palid reprezentat și ușor de înfrînt. Lupta ar

fi atunci derizorie și puternica tensiune din roman n-ar avea de unde se naște. În realitate, o cumpănă grea apasă conștiința eroului. „Desigur, așa cum s-a petrecut și în realitatea istorică, pînă la urmă biruiește glasul datoriilor către neam. Însă ni se zugrăvește cu mare intensitate dramatismul luptei sufletești, încleștarea conflictului, care nu era cel cornelian, între datorie și pasiune, între înger și bestie, ci dilema dintre două datorii, una pecetluită de mistica jurămîntului, cealaltă strigată de adîncimile inefabile ale ființei. Era glasul a două trîmbițe diferite care se-opuneau, chemîndu-te fiecare înspre zarea ei, dar amîndouă transcendente, amîndouă prevalîndu-se de înălțimea unui plan de etică superioară."[1] Încleștarea ia forme cu mult mai intense la eroul romanului decît la prototipul său din realitate, voluntar inocent în război, cam nelinițit în primul rînd de perspectiva că va trebui să tragă în oameni. „Căpătăm revolvere, — scria Emil, uneia din iubitele sale, Nelica Dănilă, la 10 sept. 1914 — ne ascuțim săbiile și vreau să ne toarne minte cu cofa, că unde și cum să ținem și să omorîm oamenii dușmănoși ai țării noastre... Niciodată nu puteam nici cel puțin să mă uit cînd tăiam vreo găină... și acuma va trebui să omor oameni pe care nu-i cunosc!!! Și poate să mă întorc ca ofițer din campania aceasta — dacă voi ști omorî mulți semeni de-ai mei..."[2]

Bologa fuge dintr-o tabără în alta, căutînd să rămînă un om „leal", dar claritatea cu care el își reprezintă țelul pentru care trebuie să fie leal poate fi serios pusă la îndoială. Bănuiala că, dezertînd, nu va rezolva problema chinuitoare care-l frămîntă există în Bologa, el întrevede parcă faptul că dezertarea sa nu este decît o soluție provizorie. Așa și trebuie să ne explicăm de ce Bologa, chiar și după ce a înțeles că trebuie să dezerteze, nu prea face caz de patriotism. „Niciodată cuvintele patrie, națiune română și alte clișee politice nu vin în gura lui Bologa" — observă G. Călinescu[3].

Bologa are conștiința confuză, tulbure, și așa rămîne pînă la capăt (ca expresie a neputinței de a rezolva problema în limitele

---

[1] Ion Petrovici, op. cit., p. 276.

[2] Cezar Apreotesei, Date noi despre prototipul lui Apostol Bologa, Orizont, nr. 7, 1965.

G. Călinescu, Liviu Rebreanu, Jurnalul literar, nr, , 1939.

„lealității" față de una ori alta din taberele angajate în luptă); ar fi greșit să vedem în drama sa doi termeni care se înfruntă cu claritate, lupta terminîndu-se cu victoria unuia din termeni. Nereușita dezertării sale la inamic exprimă parcă și ceva din neclaritatea imboldului care împinge pe erou să dezerteze. S-a spus, pe bună dreptate, că Bologa primește moartea ca pe o izbăvire, ca ieșire tragică dintr-o situație chinuitor de neclară. Se eliberează prin moarte de o problemă, pentru el, insolubilă.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Critica vremii apreciază ca onorabil rezultatul încercării scriitorului de a se avînta, prin Adam și Eva, în direcția literaturii de speculație metafizică : „și, deși expresia cugetării sale este, în genere, cenușie, greoaie și materială, și în fața frazelor sale filozofice resimțim spaima pe care trebuie s-o fi simțit cunoscătorii de artă în fața soldaților lui Mummius în momentul cînd transportau cu neîndemînare capodoperele artistice furate din Corint, deși, într-un cuvînt, nimic nu-l indica pentru o astfel de sarcină, d. Rebreanu a ieșit cuviincios din speculația filozofică și cu succes din partea realistă a încercării sale“ [1].

Favorabil cărții în termenii expunerii aparente, Perpessicius [2] acumulează în comentariu un mare număr de rezerve, în fond, foarte serioase. „Cele șapte cercuri ale unui purgatoriu al iubirii“ realizează șapte povestiri din șirul cărora numai una se bucură de aprobarea întreagă a comentatorului : „Dacă basmul cu Mahavira și Navamalika se desfășoară într-un ținut grandios și în linii impresionante, atmosfera aceasta de epică măreție nu vom mai afla-o în celelalte basme“. Nuvelele suferă de „simplificarea excesivă“, adecvată, desigur, cerințelor desfășurării unui basm. Sancționează și „pitorescul lexical“ de care ar abuza cartea, găsind „elemente ce nu s-au topit definitiv“. În ansamblu : „interesantă colecție de basme povestite la priveghiul sufletului“. Subliniază ca și alți comentatori „taina regenerărilor artistice pe care acest maestru al romanului o stăpînește definitiv“.

Interesul cărții, mai presus de realizarea efectivă, este, după Pompiliu Constantinescu [3], în faptul că în cuprinsul ei „autorul și-a pus nu numai o problemă estetică, ci, după noi, însăși

---

[1] Eugen Lovinescu, Evoluția poeziei epice, Ed. Ancora, Buc., 1928, p. 369.

[2] Perpessicius, Mențiuni critice, I, Editura literară a Casei Școalelor, Buc., 1928, p. 236—237.

[3] Pompiliu Constantinescu, Mișcarea literară, Ed. Ancora, Buc., p. 74—79.

problema marelui său talent". Atributiilor, verificate în opera anterioară, ale imaginației realiste, A d a m ș i E v a le opune „o operă de fantezie pură", o ficțiune absolută care înlătură raportul cauzal dintre fenomene. Încercarea pare a nu fi reușit, întrucît: „Între premisele și concluzia romanului nu se încheagă o operă de fantezie pură, ci șapte povestiri de iubire, de natură realistă și psihologică, cu viguroase evocări de culoare locală". Neizbutit ca totalitate, romanul „se valorifică parțial", anume unde realismul „biruie problema rațional născocită". Dacă Perpessicius selectează prima nuvelă N a v a m a l i k a, cea mai bună după părerea sa, Pompiliu Constantinescu reține a cincea bucată, S e r v i l i a: „fragmentul din viața romană credem a fi cel mai reprezentativ prin profunzimea inciziunii psihice a personajelor". În concluzie, ar fi „diversiunea unui mare talent ce s-a încercat să iasă din limitele lui naturale..."

Tot pe motivul inadecvării la aptitudinile firești (al căror obiect ar fi numai „prozaica realitate prezentă"), respinge romanul și cronicarul V i e ț i i r o m â n e ș t i, Octav Botez[1]: „Evocarea intensă a trecutului nu e însă posibilă fără nu știu ce misterioasă devinație, soră sau înrudită cu poezia, fără magia stilului, o anumită finețe și subtilitate în selectarea materiei... Și iată de ce un scriitor conștiincios, documentat, serios, nu a reușit să ne dea de data aceasta decît tablouri, uneori interesante, mai ales însă reci, convenționale și monotone reminiscenți sau clișee din manualele de istorie a culturii sau scene lipsite de suflul vieții..."

Șerban Cioculescu[2] aprobă poziția generală a criticii („S-a făcut îndeajuns critica romanului sub raportul atît al arbitrarului ipotezei, cît și al impresiei de monotonie ce se desprinde din repetarea unor ficțiuni, în linia lor conducătoare, identice"), adăugînd că, pornind de la o evidentă sursă filozofică-metafizică platoniciană, romanul nu dezvoltă cu destulă consecvență și cu rigoare în planul fanteziei artistice datele inițiale, spiritul mitului însuși, născocit de scriitor, și prin aceasta se condamnă la monotonie. Soluția ar fi fost ca roman-

---

1 Octav Botez, L i v i u R e b r e a n u: «A d a m ș i E v a», V. R., nr. 5—6, 1925.

2 Șerban Cioculescu, Î n m a r g i n e a o p e r e i d-l u i L i v i u R e b r e a n u, Revista Fundațiilor, nr. 2, 1936.

cierul să păstreze spiritul mitului enunțat de dînsul, „chiar în iubirile ce s-ar fi înfăptuit material, nerealizînd însă saţietatea spirituală".

Mai puțin sever cu scrierile secundare, cărora le caută generos locul necesar și justificarea într-un context de ansamblu al operei, Vladimir Streinu [1] recunoaște, alături de cărțile de prim-ordin, seria altora „de al doilea plan", în rîndul cărora așază *Adam și Eva*, roman situat „în rîndul din spate". Dar exemplificînd ca și celelalte o însușire pe care criticul nu încetează s-o admire la Liviu Rebreanu, reliefîndu-i unicitatea în cadrele literaturii noastre : permanenta putere de înnoire, trecerea la *altceva*, „încît s-ar zice că întreaga sa carieră de scriitor este o mare și continuă prinsoare de a nu se repeta". Însușire evidentă „mai ales în romanele de al doilea plan și din ea rezultă aspectul felurit pînă la eterogen al totalului creației sale". Față de majoritatea comentatorilor, Vladimir Streinu se deosebește în aprecierea scrierilor „secundare" prin efortul unei înțelegeri *din interior*, și deci mai receptive, criticul elogiind ceea ce în alții stîrnea insatisfacția — această îndepărtare de *natura* fixată și verificată în opere de prim-rang și tentativa scriitorului de a fi mereu altceva decît a fost. Slăbiciunile în *absolut* devin astfel calități în *relativ*.

G. Călinescu [2] recunoaște în *Adam și Eva* „informația harnică, sobrietatea și echilibrul narativ", „meritul invenției". „I-ar trebui însă alte daruri ca să însemne ceva mai mult." „Tema însăși duce la monotonie, lipsind fantazia poetică, întrucît e de prevăzut că momentul unu se va repeta cu nume schimbate încă de șase ori." Se obiectează absența atmosferei „hieratice, feerice" și a „imensității lunatece, halucinante". În concluzie : „Opera este onorabilă".

Mai îngăduitor, I. Petrovici [3], în discursul de recepție la Academie, crede că „și dacă s-ar rupe firul acesta subtil și pretențios [...] tot rămîn mărgăritarele unor povești colorate, în care a fost topită o vastă erudiție mitologică sau istorică și în care fluiditatea stilului dobîndește pe alocuri o vrajă și un farmec deosebit".

---

[1] Vladimir Streinu, *Liviu Rebreanu*, Revista Fundațiilor, nr. 5, 1940.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 651—652.

[3] I. Petrovici, *op. cit.*, p. 274.

Petre Pandrea[1] : „Fără a fi o reușită deplină, Adam și Eva conține totuși fragmente uimitoare de psihologie a sadismului și un copleșitor sentiment al trecutului".
Opiniile sînt formulate pe cuprinsul unui deceniu și jumătate de la apariția cărții, ultima (aceea a lui G. Călinescu) datînd din 1941 și este de remarcat că în 1942 valului de rezerve Rebreanu i se opune neclintit, cel puțin sub raportul subiectivității, declarînd încă o dată că :
„În orice caz, mie, din tot ce am scris pînă acuma, Adam și Eva mi-e cartea cea mai dragă. Poate pentru că acolo e mai multă speranță, dacă nu chiar o mîngîiere, pentru că acolo viața omului e deasupra începutului și sfîrșitului pămîntesc, pentru că Adam și Eva e cartea iluziilor eterne..."
Critica de azi încearcă o reconsiderare a romanului mai ales prin Al. Piru [2], pentru care „nuvelele din Adam și Eva sînt niște adevărate romane concentrate, clocotitoare de pasiune..."

Construit pe speculațiile gîndirii, cum pare mai degrabă decît dictat de un puternic impuls creator, romanul Adam și Eva crește totuși din istoria interioară și din anumite viziuni „interne", produse de subconștient și avînd culoare afectivă. Sînt amintiri care obsedează și, dintre ele, aceea a unui vis de semitrezie avut în adolescență pare să fi constituit pînă la urmă nucleul originar al cărții. Un vis de primăvară, sensibilizat de boală și complicat prin presimțiri și vedenii sexuale. Rebreanu avea pe atunci 14 ani și zăcea de friguri. Relatarea, făcută după trei decenii, seamănă îndeaproape, la început, cu primul capitol (prolog) al romanului, care înfățișează minutele dintre viață și moarte trăite de profesorul Toma Novac în camera albă de spital.
„Stăteam întins pe pat — relatează Rebreanu [3] —, priveam pe fereastra ce se afla în peretele din față. În fereastră vedeam coroana unui pom înflorit. Febra creștea sau poate numai inima mea adolescentă se înfierbînta de dorinți tainice. Îndeosebi, însă, o viziune revenea mereu : părea că zidul cu fereastra se topește, curtea se transformă într-un parc minunat cu feluriți pomi în floare și mai încolo cu un castel și o terasă impo-

[1] Petre Pandrea, Adevărul literar și artistic, An. XIII, nr. 705, 1934.
[2] Al. Piru, Liviu Rebreanu, E.T., 1965, p. 67.
[3] Liviu Rebreanu, Între roman și creație, Vremea, nr. din 1 mai 1932.

zantă și cu niște scări largi de piatră albă. Eu însumi, tolănit pe iarbă, între pomii înfloriți, așteptam parcă ceva cu inima strînsă."

Starea de așteptare înfrigurată, tînjirea după întîlnirea decisivă cu unica femeie, caracterizează cele șapte vieți ale profesorului de filozofie, alcătuind temeiul liric și simbolic al cărții. Întîlnirea, cu divina îmbrățișare de-o clipă, se produce, dar e barbar întreruptă, cum se întîmplă de fiecare dată în fazele succesive ale romanului. Nu lipsește nici decorul istoric :

„Deodată, pe terasă apare o fată superbă, într-un costum ca în piesele istorice, mă zărește și coboară sprinten pe scările albe spre mine. O îmbrățișare lungă, divină, din care ne zmulge glasul barbar al tatălui fetei, desigur un conte furios."

Pîngăritorul este îndată sortit, ca de fiecare dată în roman, unei morți violente, cu groaznice chinuri. „Voi porunci — aude — să te sfîșie cîinii mei de vînătoare."

Fata „scoate un țipăt disperat; o haită de cîini flămînzi se apropie. Încerc să fug și nu izbutesc să mă mișc. Țipătul fetei se repetă prelung... Pe urmă, brusc, viziunea se curmă, zidul cu fereastra cu pomul înflorit își reiau locul și inima mea bate să-mi sfîrtece pieptul, parcă haita de cîini ar fi ajuns sub fereastră..."

Este imaginea esențializată a romanului, purtînd încă amprenta înfriguratului zbucium sufletesc, dezvăluită într-unul din rarele momente (mai tîrziu, în ultimii zece ani de viață, acestea oarecum se vor înmulți, nu însă în folosul creației care impune după concepția lui Rebreanu o discreție în stare să protejeze emanațiile inspiratoare ale subconștientului), cînd Rebreanu consimte să v o r b e a s c ă despre ceea ce e destinat a rămîne o impenetrabilă enigmă.

„Viziunea aceasta — spune în concluzie — de mult uitată, mi-a reapărut în suflet cînd am vrut să scriu o poveste cu reîncarnare. Romanul A d a m ș i E v a de-aici a pornit, deși apoi a urmat alte căi."

Visul adolescentului febril reapăru la suprafața conștiinței printr-o curioasă și semnificativă corelație cu un fenomen — curent în construcțiile teosofilor, ca o dovadă a reîncarnării spiritului — de „déja vu", de care Rebreanu pomenește în mai multe rînduri ca de adevăratul „pretext" al romanului, o scenă trăită la Iași prin septembrie 1918, într-o vreme, așa-

dar, cînd sensibilitatea scriitorului, datorită, desigur, și imprejurărilor relatate în Calvarul, cunoștea forme de acuitate neobișnuită. Iată acum această scenă, povestită un sfert de veac mai tîrziu, într-un articol intitulat chiar Geneza romanului meu «Adam și Eva»[1].

„Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întîlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfățișarea ei înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și cînd ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deși am fi dorit amîndoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decît ochii și mai mult privirea. După ce am trecut cîțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceeași mișcare, îndemnată, desigur, de același imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna..."

În articolul din Preocupări literare, scriitorul amintește din nou viziunea de adolescent bîntuit de primele „efuziuni" erotice, dar face publică și imprejurarea reală a cărei sublimată expresie este visul, tot așa cum romanul va fi sublimarea stărilor reale provocate bărbatului matur de întîlnirea pe strada Lăpușneanu a femeii cu ochi verzi.

Sosise pe atunci la Bistrița, unde Rebreanu frecventa clasa a V-a a liceului german, o trupă de teatru ungurească. În rolul de căpetenie „apărea o fetiță fermecătoare, ingenua trupei, de care m-am amorezat nebunește. După spectacol, am așteptat la ieșirea artiștilor pînă ce am văzut-o plecînd, era parcă mai frumoasă și mai drăgălașă. Am visat-o în noaptea aceea și în vis mă simțeam fericit, fericit fiindcă eram iubit."

A doua zi după reprezentație, adolescentul de vîrstă critică, cuprins de „pasiunea desperării", dă din nou tîrcoale teatrului, cabinelor actorilor, sperînd să revadă ființa adorată și tot așa o săptămînă n-are liniște, continuîndu-și asediul cu zel din ce în ce mai mare, fără rezultat.

---

[1] Preocupări literare, An. VII, nr. 4 din aprilie 1942.

„Atunci, nemaiputîndu-mi stăpîni ardoarea, la sfîrșitul unei repetiții m-am luat după ea, hotărît să năvălesc în locuința ei și să-i fac o declarație patetică...“ Bate la ușa actriței, dar, spre surprinderea și marea lui dezamăgire, îi deschide „un locotenent mustăcios“, preferatul, desigur, în acel ceas, al adorabilei făpturi, ingenua trupei.

„Chinurile amorului înșelat — spune mai departe, cu ironică, tandră detașare Rebreanu — m-au îndemnat să mă răzbun pe cea care n-a înțeles iubirea mea. Am scris, deci, un vodevil după modelul celui văzut, în care însă ingenua era sever maltratată la sfîrșitul piesei...“

Livrescă, răzbunarea rămîne fără consecință, neînstare să vindece rănile din suflet, încît „în primăvara aceea aventuroasă am sfîrșit prin a mă îmbolnăvi de friguri“. Atunci are viziunea fetei costumate ca în piesele istorice, a iubirii pedepsite cu moartea, cum va fi și în cele șapte reîncarnări ale romanului destinat să fie, întîia și ultima oară în cariera atît de rezervatului și prudentului filozof ascuns în Rebreanu, o meditație directă în jurul marilor întrebări despre viață și moarte. De fapt însă el n-a încetat niciodată să mediteze asupra lor, chiar și atunci cînd părea, în ochii tuturor, absorbit în preocuparea de a „reda“ pur și simplu viața, fără alte complicații și frămîntări.

„Se zice că omul numai cînd îmbătrînește începe să-și pună întrebări asupra începutului și sfîrșitului. Dacă e așa, eu am început să îmbătrînesc foarte de timpuriu, aproape de pe vremea cînd am avut viziunea pe care v-am povestit-o. De unde venim și unde mergem? Ce a fost înainte de nașterea mea și și ce va fi după ce voi muri? Pentru ce sînt toate așa cum sînt? Iată întrebări pe care mi le-am pus totdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri — și în mine însumi, și afară, în cărți. Firește, răspunsurile nu le găsești niciodată, cel puțin nu atît de mulțumitoare, încît să-ți servească drept merinde pentru viața de aici și de dincolo.“

Surselor de ordin filozofic li s-au adăugat, după părerea unor cercetători, altele de un ordin literar. Au fost citate astfel nuvela lui Eminescu Sărmanul Dionis și fragmentul

Avatarii faraonului Tlà[1], evocările istorice ale lui Flaubert, Gautier (Le roman de la momie), V. Hugo (Legenda secolelor), nuvelistica lui E. A. Poe, Jack London (Călător printre stele). Tudor Vianu evidențiază și înrudirea de structură a romanului cu poemul lui Madách, Tragedia omului[2]: „Este o schemă literară pe care o va folosi mai tîrziu și Liviu Rebreanu în romanul său arheologic Adam și Eva, a cărui dependență de precedentul lui Madách nu este contestabilă". În somnul provocat de Lucifer, Adam are în poemul maghiar viziunea reîncarnărilor sale în vechiul Egipt, vechea Grecie, Roma, Bizanț, Germania, Franța Revoluției Franceze, Londra burgheză, un falanster socialist...

Fundamentul filozofic al romanului Adam și Eva îl constituie, de fapt, tentativa de a acorda obsesiei erotice — puternică în toate cărțile scriitorului — o dimensiune metafizică, de a descoperi în atracția corporală dintre bărbat și femeie o finalitate superioară, regăsirea unității originare, a perechii ideale, mitice. Înclinarea ocultă a scriitorului — încercarea are nevoie spre a se realiza de șapte existențe succesive, în materializări diferite, a acelorași personaje — dictează structura acestui roman, compus din șapte narațiuni condensate, șapte acțiuni, centrate în jurul aceleiași chemări neîmplinite, desfășurată în epoci istorice reprezentative, din antichitate pînă în zilele noastre.
Înclinarea traduce totodată marea tentație resimțită de Liviu Rebreanu pentru armonia formelor, pentru construcțiile mis-

[1] Rebreanu amintește, cînd evocă împrejurările ce au dus la Adam și Eva, nuvela lui Eminescu Sărmanul Dionis. „Totuși, întîlnirea cu necunoscuta de la Iași nu se putea rezolva pentru mine cu o nuvelă romanțioasă, mai mult sau mai puțin în genul Sărmanului Dionis. Teoria reîncarnării poate servi însă ca fir roșu pentru o viață completă, adică una trăită în mai multe epoci." Retrăirea vieților anterioare și anticiparea celor viitoare, în legătură mai ales cu ideea continuității iubirii, este o temă care a interesat pe Eminescu. Preocupările de această natură sînt puse în lumină de Eugen Simion în studiul Proza lui Eminescu. „În șir poți să te pui în viața tuturor ființelor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu", spune învățatul Rubèn lui Dan (Sărmanul Dionis). „Îmi pare prea ades — zise Angelo Cezarei — că noi am mai trăit o dată și că eu te-am iubit cu un amor nebun și copilăresc..." Ideea „veșniciei prototipului" străbate Avatarii faraonului Tlà: „În lungul somn de piatră, Tlà intră alături de Rodope: ei comunică și în moarte pînă la o nouă întrupare, cînd iubirea readusă pe un plan concret de manifestare va cunoaște noi piedici în calea realizării" (p. 146).

[2] Tudor Vianu, Arghezi, poet al omului, E.P.L., 1964, p. 104—105.

terios și calculat ordonate, pentru perfectele corespondențe arhitectonice. Astfel că A d a m ș i E v a constituie și o mitologie a geniului epic și constructiv, o abreviere a întregii arte a lui Liviu Rebreanu — cum va fi și jocul Ciuleandra — ceea ce explică, într-o anumită măsură, de ce scriitorul o socotea între toate cărțile sale „cea mai dragă", cea mai apropiată sufletului său. Fiecare nuvelă reprezintă un univers epic constituit și încheiat, o narațiune „pură", impecabilă, reluînd într-un stil mai concis tipul de dezvoltare epică întîlnit în fiecare din romanele lui Rebreanu.

Rațiunea a l e g e r i i poate sta și în faptul că, fiind cea mai apropiată structurii artistului epic, cartea, cel puțin în planul intenției, prin caracterul său „filozofic" este și o mai cutezătoare tentativă de depășire a preocupărilor tipice scriitorului, cel mai cutezător e x p e r i m e n t. Dacă I o n este expresia f i r e a s c ă a naturii lui Rebreanu, A d a m ș i E v a se constituie într-un anumit plan, ca o a n t i - n a t u r ă, produs al mobilizării unor energii o p u s e firescului, pentru a intra, forțînd nota, într-o orbită străină. Romanul aduce la proporții de mit ideea, ușor de verificat, prezentă în toate scrierile lui Rebreanu, a desfășurării c i c l i c e, proprie existențelor omenești, ideea că în forme oricît de variate, medii și epoci oricît de îndepărtate, viața repetă aceleași trasee esențiale, dezvoltă aceleași motive primordiale, fenomenele înscriindu-se pînă la urmă în niște categorii tipice, unică matcă generatoare.

Lucrurile se desfășoară în virtutea unei ordini oarecum prestabilite, ilustrînd o lege, o necesitate lăuntrică, un destin. Neprevizibile la suprafață, născînd în cei ce le trăiesc iluzia surprizei, ele sînt, privite dintr-o perspectivă mai largă, previzibile. Această antinomie previzibil — neprevizibil, esență — aparență, se regăsește peste tot în opera lui Rebreanu, iar în A d a m ș i E v a ia o formă aproape programatică. Lăsînd de-o parte implicațiile speculative, acest tip de antinomii este, de fapt, un corolar al viziunii e p i c e, al geniului epic. Certitudinea unor legi, a unor „esențe" de excepțională rezistență și statornicie, conferă lui Rebreanu, prototip al scriitorului epic în genere, acea l i n i ș t e, acea suverană „nepăsare" cu care înregistrează necontenita zbatere a existenței omenești și totodată conferă faptelor relatate, altfel amenințate de

incoerență, notă gravă a necesității, un suflu al grandoarei și al unității.
De altfel, un mit (cum este cel din Adam și Eva și cum, în forme ascunse, se revelă a fi opera totală a lui Liviu Rebreanu) este totdeauna expresia unei secrete identități de situații, a unei secrete corelații și, în definitiv, a unei infinite reluări, repetări.

Începutul și Sfîrșitul, capitole-cadru, marcînd prezentul, agonia vizionară și moartea profesorului de filozofie Toma Novac, încadrează cele șapte timpuri ale reconstituirii istorice, scene tumultuoase, dramatice, ale marelui elan pasional, retrăite de muribund printr-un fenomen de metempsihoză, de travestire a spiritului în existențe noi, succesive. În planul obiectiv al rezultatelor, firește că schema aceasta (tratată de Eminescu în Avatarii faraonului Tlà, de Madách în Tragedia omului) este, cum s-a spus, simplu pretext; nu e totuși mai puțin adevărat că, în planul subiectiv, se-ncarcă de alte semnificații, traducînd o înclinație reală a scriitorului, aceea de a răspunde prin preocupări metafizice unei vocații pentru concret și terestru, resimțită în unele momente ca restrictivă. Încercarea nu izbutește decît la un nivel mediocru, ca oricare încercare a lui Rebreanu de a aborda nemijlocit absolutul, de a comunica fără intermediar cu categoriile generalului sau ale miticului. Urmărită cu tot dinadinsul, această finalitate nu depășește la Rebreanu stadiul unei reușite cam artificiale (nu numai în Adam și Eva!), în schimb apare fără de veste o dimensiune majoră, „mitică", un sens al absolutului tocmai în acele scrieri ale sale care-și propun țeluri mai limitate, reprezentarea unei anumite zone de viață, aplicarea la obiect și la concret, adică în Ion, Pădurea spînzuraților, Răscoala și chiar în capitole socotite în sine din Adam și Eva, în Navamalika, Isit.
De la început sînt vizibile, în stil și tonalitate, în concretul reprezentărilor, sugestiile erotic-pasionale ale întregii scrieri, o dată cu tendința, deosebită de a altor scrieri, de a le spiritualiza, de a le purifica.
În capitolele-cadru, tendința aceasta este prea evidentă, în schimb, curios, duce la rezultate convingătoare în capito-

lele de mijloc, substanțiale, în care, prozatorul nu evită — dimpotrivă — materializările viguroase ale erosului, comunicînd, totuși, într-un plan mai înalt și mai adînc totodată, o mare aspirație de purificare a pasiunilor.
Oscilația între materialitatea carnală și aspirația purificării, a transcenderii ei, traduce din primele fraze intenția scriitorului. „Odaia era albă c a u n c u l c u ș d e f e c i o a r ă." Apusul zilei își filtrează agonia „prin două ferestre înalte, schițînd pe parchet două romburi de lumină portocalie, care c u p r i n d e a u p i c i o a r e l e p a t u l u i î n t r - o î m b r ă ț i ș a r e t r e m u r ă t o a r e" (s.n.). Totul emană un miros „de alb" și vedem muribundul vegheat de sora de caritate Dafina „cu o cruciuliță roșie între sînii plini de sănătate". Ca un simbol figurînd direct, prea direct, intenția de care vorbeam: prezența sînilor plini de sănătate se dematerializează oarecum prin „cruciulița roșie" care îi desparte.
Începutul readuce invariabilul calm, planul inițial n e m i ș c a t al scrierilor lui Rebreanu, elementul de monotonie care precede mișcarea dramatică de mai tîrziu, ca un fundal al marilor scene dinamice. Aici, odaia albă, liniștită, umbrele domoale, sora neclintită „cu mîinile în poală", limba pendulei care „se legăna rar, greoi, fără zgomot, iar cadranul părea spălăcit de nu puteai distinge nici cifrele, nici minutarele".
Obsesia cu sugestii oculte a numerelor nu se lasă nici ea așteptată, luînd chiar o expresie mai categorică decît de obicei; sîntem în luna a șaptea, ziua a șaptea, într-un roman cu șapte capitole, compuse fiecare din ele, neabătut, din cîte șapte subdiviziuni etc.
Ca peste tot în scrierile lui Rebreanu, aici, însă, cu un accent în plus — căci fiecare capitol va prezenta pagini antologice de orori și cruzimi — meticuloasa descriere a procesului morții, marcat prin chinuitoare suferințe, agonia, atît de productivă în planul epic, a profesorului Toma Novac, victimă a unei drame, împușcat de soțul gelos al femeii în care, în fine, regăsise perechea, după sforțări seculare neîmplinite. Reprezentarea se menține în planul strict fiziologic:
„Pe frunte simțea o bandă de fier ce-i apăsa țeasta. Se gîndi să întindă brațul, să-și pipăie capul. Încercarea de mișcare i-o reteză din începuturi o năvală de durere care-i stîrni un geamăt scurt, năbușit." Continua ațîțare, ca de atîtea ori la Rebreanu, a focarelor de suferință, este însă brusc deviată,

aici, de infiltrarea unui sentiment înalt, mai puternic decît chinul fizic. Transfigurare, în spiritul, în intenția întregului roman. La amintirea femeii, a Ilenei, „îi răsări în suflet o bucurie atît de fierbinte că într-însa i se topiră îndată toate durerile".
O întîlnise în mulțime, r e c u n o s c î n d - o numaidecît, deși n-o văzuse niciodată.[1] „I-a zărit mai întîi o c h i i v e r z i cu luminile calde și moi. S-a cutremurat pînă în temeliile ființei lui, ca și cînd i s-ar fi lămurit fulgerător toate misterele vieții." Il r e c u n o s c u s e și ea. Apoi, s-au revăzut și acasă la ea „s-au îmbrățișat înainte de a-și cunoaște numele". Se cunoșteau însă, într-un fel esențial, de multă vreme, se văzuseră în formele efemere și inutile ale reîncarnării lor anterioare, căutaseră desăvîrșirea, pe atunci imposibilă, a dragostei predestinate: „Își dădeau seama amîndoi că sufletele lor se căutau de mult, poate de mii și mii de ani".
În pragul sfîrșitului, din golurile amenințătoare lăsate de rațiunea pierdută, fulgeră în durata clipei povestea întruchipărilor sale, relative în raport cu singurul absolut, al sufletului. Ele ar ilustra adevărul, privit pînă atunci cu neîncrederea firească naturii sale pozitiviste, pe care i-l revelase un anume Tudor Aleman, doctrinar al metempsihozei în forme (e cazul să o spunem) destul de rudimentare. [2] Fenomenul de d é j a v u, care obseda pe scriitor de cîțiva ani și-l determinase să pornească romanul, capătă, prin Aleman, explicații spiritualiste. Nașterea și moartea sînt momente relative, viața adevărată e neîntreruptă, regenerarea spiritului în materializări felurite în număr de șapte ilustrează esența divină a omului, cele două principii: masculin și feminin caută să-și regăsească unitatea (reminiscență, s-a observat, a mitului platonician al a n d r o g i n u l u i). Bărbatul și femeia cutreieră prin lume mînați de un dor de unire posibilă numai într-un anumit fel, partenerul fiind unic și predestinat. Năzuinței de înfăptuire a perechii de e c h i l i b r u i se răspunde numai la capătul celei de-a șaptea reîncarnări. „Unul singur și una singură! Adam și Eva!" „Instinctul iubirii e reminiscența originii divine."

---

[1] Douăzeci de ani mai tîrziu, în art. G e n e z a r o m a n u l u i m e u «A d a m ș i E v a», Rebreanu este convins de limitele teoriei teozofice: „Teoria teozofică oficială nu-ți îngăduie mărginirile pe care le cere o operă de artă. Teozofia tinde să devie o religie și chiar este pentru o mulțime de oameni. Romanul are nevoie de un conflict care să canalizeze interesul."

Tulburat de prezența, de atîtea ori surprinsă și în literatura sa, a forțelor pasiunii, adesea oarbe, întunecate și arbitrare, scriitorul caută, cum se vede, un principiu de compensație liniștitor, în stare să dea o justificare superioară, un sens mai înalt, transfigurator unui spectacol altfel posomorît și elementar, fără rost evident și profund deprimant.

Intenția, dincolo de mediocrele speculații ale lui Tudor Aleman, este în sine impresionantă și scînteiază o clipă peste decorul searbăd al capitolelor Începutului și Sfîrșitului, spre a se stinge aproape numaidecît.

Navamalika, întîia secvență, evocă pămîntul ars de soare al Indiei vechi, prilej pentru scriitor să se ilustreze prin bune, solide mijloace de reconstrucție arheologică, istorică, fără stridențe, împletind documentul cu intuiția în trasarea unui cadru perfect verosimil.

Viitorul profesor Toma Novac se numește aici Mahavira, este fiul păstorului Kaurava, și este marcat, copil fiind, de semnul fatalității, „un foc înnăbușit" care-i arde în ochi și umple de îngrijorare pe cumintele, prevăzătorul părinte. Marele înțelept, fiul lui Vasishta, pe lîngă care Mahavira face ucenicie, îl alege ca însoțitor al său, spre a se iniția mai bine în tainele vieții, într-o călătorie la Hastinapur, capitala, unde merge să dojenească pe regele Arjuna pentru păcatele sale și pentru păcatele cetății cufundate în abisul zădărniciilor lumești. La Hastinapur, Mahavira zărește prima dată perechea sa feminină predestinată — după care va alerga însetat și nepotolit prin milenii, de-a lungul celor șapte regenerări: Navamalika, o fecioară cu trupul plăpînd, „acoperindu-și sînii ce tremură cu mîinile", și amîndoi au revelația că se cunosc. Ciudata senzație va constitui leit-motivul și al următoarelor narațiuni. Însoțit de Mahavira, marele înțelept ajunge în fața regelui Arjuna, cu cele șaptezeci și șapte de femei ale sale, și-l blestemă pentru că se lasă copleșit de poftele trupești stîrnite în el de lacoma zeiță Rati. Pentru a sublinia însemnătatea vorbelor rostite, înțeleptul se îneacă în fluviul sfînt. Tînărul se-ntoarce în cetate să vestească moartea fiului lui Vasishta (răspunzînd, deci, unei meniri înalte), dar și pentru a revedea fecioara predestinată.

Astfel de încrucișări, ale unor scopuri declarat înalte cu altele în care personajul este direct și terestru interesat, sînt obișnuite la Rebreanu, expresii ale obstinației sale „realiste", ce

nu-l părăsește nici atunci cînd programează o operă mitică și „metafizică", precum Adam și Eva[1].
Magnetismul erotic acționează fără greș, în ciuda oricăror piedici. Tînărul o vede din nou pe fecioara cu sînii palpitînd, dar e gonit pentru că regele Arjuna arde „să-i culeagă fecioria", urmînd să-și împlinească pofta chiar în seara aceea. Ceremonialul prevede ca, înainte de căderea serii, aleasa regelui să-și scalde ultima dată fecioria în Gange. Mahavira pîndește prin tufișuri trecerea alaiului. Cînd o vede de aproape cu pieptul ce i se zbuciuma sub văl și legănîndu-și șoldurile, fascinat, Mahavira se repede la ea „cu bucurie mistuitoare" și nemaiștiind de nimic o cuprinde în brațe, cufundîndu-se în mireasma trupului ei și sărutînd „cu disperare sînii scăpați din strivirea vălului". Ușor se dau pe față adevăratele obsesii ale autorului, vocația de pictor al pasiunii carnale, chiar și într-o scriere de inspirație metafizică.
Ca și atintirea privirii sale asupra tablourilor de atrocități, ce ar inspira oroare sub dalta unui artist mai superficial, dar care la Rebreanu rămîn de neuitat. Slujitorii regelui desprind trupul lui Mahavira din încleștarea erotică. Arjuna poruncește să i se scoată ochii, să i se smulgă limba, să fie jupuit de viu. Urmează scena uimitoare în care uneltele de lucru ale scriitorului concurează în infailibilitate și necruțare cumplitele instrumente de tortură care prefac pe Mahavira într-un morman de carne crudă, încă vie — cu îndemînarea unei foarte avansate chirurgii estetice.
Degetele osoase ale meșterului „îi frămîntau încheieturile fălcilor, silindu-l să caște gura. Un clește rece îi apucă limba pitită în dosul dinților de jos și cu o zmucitură scurtă i-o rupse din rădăcină. Valuri de sînge bolboceau în gura lui Mahavira, zvîrcolindu-se într-un horcăit înfundat."
Punctul întîi fiind epuizat, călăul trece la îngrijita ascuțire pe o gresie a cuțitului cu lamă lungă și îngustă.

---

[1] „Sinteza creatoare nu se înfăptuiește însă — remarcă Pompiliu Constantinescu în articolul citat; d. Rebreanu rămîne sclavul calităților sale primare, rezolvînd negativ problema dedublării resurselor sale artistice." (Mișcarea literară, p. 76.) Posteritatea critică pare a confirma această judecată, renunțînd să facă din ea motivarea unui eșec. „S-ar putea spune, prin urmare, că Adam și Eva exemplifică experiența unui scriitor aflat în imposibilitatea de a-și trăda, deși încearcă, adevărata natură a vocației lui literare. Pornit să evadeze din real, el se întoarce repede pe pămînt, la uneltele obișnuite." (G. Dimisianu, Adam și Eva, G.L., nr. 49, 1965.)

„Apoi se apropie de osîndit și trase cu vîrful cuțitului o linie dreaptă de la buric pînă sub gît, încet, cu mare băgare de seamă să nu pătrundă prea adînc și să nu țîșnească mult sînge." În continuare, călăul „luă cuțitul în dinți, ca să-l aibă la îndemînă și începu jupuirea cu degetele, izbind uneori cu piciorul în capul osînditului care se tot bălăbănea și-i stînjenea meșteșugul".
După o muncă atît de meticuloasă, cu o mulțumire mîndră „reteză pielea vie la mîini și la glesne, și o desfășură, arătînd-o întreagă mulțimii. Ostașii dezlegară corpul, îl ridicară în picioare. Mahavira se clătină și se prăvăli. Loviturile de bice șfichiuiră cu sete mormanul de carne crudă, care se mai ridică, mai merse cîțiva pași și apoi se prăbuși fără simțire."
Este adevărat că și ultima clipă, înainte de a se întuneca, conștiința lui Mahavira adăpostește „o frîntură de gînd: fecioara Navama...", zguduitoare confirmare a statorniciei ideale a dragostei, dar aceasta stă în cumpănă și chiar pînă la urmă e biruită de impresia răbdătoarei **î n g r i j i r i**, a înghețatei **b ă g ă r i d e s e a m ă**, a lipsei de zor cu care scriitorul, în spiritul atît de caracteristic operei sale totale, compune necruțătoarea **j u p u i r e d e v i u** a „principiului masculin", sub una din trecătoarele sale înfățișări.

Obsesia formelor perfecte, ce niciodată nu eliberează pe Rebreanu, reapare cu forță în a doua mare secvență. **I s i t**, poate cea mai bogată în implicații dintre cele șapte narațiuni revelate muribundului profesor de filozofie, ne fixează în Egiptul vechi. În raport cu cea dintîi, variază nu numai timpul și țara de baștină, dar și rangul eroului : dacă indianul Mahavira fusese un om aproape de rînd, fiul unui păstor sărac, reîntruparea sa — Unamonu — este vlăstarul nomarhului Senusret, care rîvnește la tronul însuși al faraonului.
Armoniile numerice reține și aici pe scriitor, care nu uită să precizeze că Unamonu „se născu în ziua a șaptea a misterelor lui Osiris, în anul cînd se făcu a șaptea numărătoare a vitelor sub stăpînirea marelui Kufu, domnul celor două coroane".
Ucenicul umil Mahavira suferă aici o puternică metamorfoză, dar sufletul său e bîntuit de aceeași esențială chemare. El se înfățișează regelui în fruntea celor trei sute de robi ai tatălui său, aduși să ridice uriașa piramidă. Descrierea foarte atentă a ceremonialului, a structurilor rafinat cizelate, specifice civi-

lizației vechi egiptene, sînt proiecții ale preferinței scriitorului pentru construcția savantă, pentru ceremonialul arhitectonic, pentru forme stabile — pe care el însuși le credea potrivite unei opere de durată. Structurile solide, tiparele, formele reci ale ritualului de curte simbolizează parcă ritualul însuși al operelor lui Rebreanu, dincolo de care se ascunde materia caldă a vieții, și se aprind pasiunile!

În sala tronului, aerul ceremonios, mișcările studiate nu pot ascunde îndeajuns exalațiile umane, respirația trupurilor vii, „zăpușeala grea" (faraonul însuși e „asudat"), voluptatea lascivă: „Trei perechi de sclave goale, cu apărători de pene de struț, se străduiau zadarnic să mai răcorească puțin aerul..." Freamătului omenesc al pasiunii i se dă însă un decor măreț, replica unor fantastice construcții, de o geometrie perfectă, ce închide într-un plan metaforic fascinația exercitată asupra scriitorului de arhitectonica severă și rafinată. Aceea, în fond, a marilor sale romane tăiate în piatră ca piramidele faraonice, ridicate ca și acestea cu extraordinară răbdare și cu sacrificiul unor vieți omenești.

Senusret, tatăl lui Unamonu, înalță un sarcofag de bazalt:

„Își clădise din vreme mormîntul. Șaptezeci de robi au săpat doisprezece ani în coasta stîncoasă [...] coridor larg și adînc, în fundul căruia alți muncitori au tăiat odăițele funerare..."

„Apoi corpul, acoperit cu pînză de in, fu lăsat să se usuce șaptezeci de zile, iar Unamonu se apucă să cerceteze cu amănuntul pregătirile făcute de răposatul pentru odihna-i de veci. Îi era mare frică să nu fi uitat ceva și astfel să se zădărnicească lunga călătorie a sufletului spre cîmpiile Yalu."

Descrierea rece a acestor construcții, a formelor lor complicate, durate într-un material rezistent, a săpăturilor, a coridoarelor subterane, a înfricoșătoarei migale cu care s-a realizat totul, poate fi, cred, interpretată și ca o c o n f e s i u n e, o confesiune obiectivată a procesului creator, a acelei laturi îndeosebi care traduce vocația ideală a c o n s t r u c t o r u l u i, a t e h n i c i a n u l u i experimentat, obsesia formelor „pure", cele care în opera de artă închid, reprimă, ascund fiorul zbuciumului omenesc.

Istovitoarea grijă și trudă a creației — cunoscute din mărturisirile lui Liviu Rebreanu și descifrabile și dacă ele ar fi lipsit — pot fi rezumate în această continuă îngrijorare, în această

frică de a nu fi uitat ceva esențial și de a nu zădărnici astfel „lunga călătorie a sufletului", totul!
Creația nu se reduce însă, pentru Rebreanu, la un exercițiu istovitor al voinței, la proiectul lucid, la efortul rațional impus de a-l realiza, ea implică — precum construcțiile impunătoare ale antichității, descrise în Adam și Eva — concursul unui factor necunoscut, misterios, puterea magică a transfigurării, condiție a creației durabile, nemuritoare.
„Meșteri iscusiți au zugrăvit pe pereți întîmplările mai de seamă ale vieții lui pămîntești, presărîndu-le cu semne de cuvinte sfinte..."
„Unamonu cobora zilnic în Casa veșniciei, citea și răscitea formulele magice de care are nevoie sufletul spre a dobîndi nemurirea ca Osiris."
Întîmplări reale, pămîntești, marcate însă de un semn sacru, care le dimensionează altfel și le scoate din perimetrul „redării" plate a vieții — nu regăsim aici estetica lui Rebreanu însuși, sugestia modului său de lucru, sugestia interpretării posibile, adecvate, a operelor sale?
Ceremonialul de curte, ritmurile încete, solemne, piramidele, templele, pilonii uriași, sarcofagele de bazalt, munca de sclav, „biciul faraonic", încăperile zidite, coastele stîncoase, odăile tăiate în piatră, totul asigurat, ridicat la condiția nemuririi, transfigurat prin „semne sfinte" și „formule magice" — nu e, oare, izbitor aici transferul de obsesii? Obiectivitatea surprinzătoare, echilibrul, rigoarea scriitorului însuși, dar și firea sa inspirată, „magică", natura unui posedat de artă, care încearcă să se apropie (expresia este a sa) de „misterele eternității".
Reconstrucția arheologică, fantasticul (ponderat, de altfel) al evocării istorice nu anulează îndărătnica aplicație a prozatorului pentru detaliul realist; nota terestră continuă să tragă mai greu în cumpăna în care-o aruncaseră intențiile metafizice. Cînd Unamonu trebuie să pornească din nou spre capitală să asiste după datini la înmormîntarea faraonului Kufu, Neferuna, soția și sora lui, nevrînd să scape prilejul unei petreceri mondene, se manifestă ca oricare dintre eroinele mediocre ale lui Rebreanu, devine nevasta tipică, lingușitoare sau vindicativă, cicălitoare, văităreață:
„Neferuna, cum află de plecarea lui, îl linguși și-l rugă s-o ia și pe dînsa. N-a avut parte să iasă nici barem pînă la Nut-

Amon, deși e soție de nomarh și ar avea dreptul să se arate și ea în lume. Plînse și își blestemă soarta nenorocită. Toți bărbații își iau nevestele cînd e vorba de niște serbări așa de frumoase.
Nu e nici slută, nici proastă, să fie osîndită a-și îngropa tinerețea în orașul unde nu întîlnești decît preoți și morminte."
Ca psihologie și expresie, Neferuna nu e departe de celelalte n e v e s t e, nemulțumite a fi claustrate, dornice de viață și jicnite de nepăsarea soților lor, ea le rezumă pe cele existente în scrierile lui Rebreanu, le anticipează pe cele viitoare.
Cît despre rezistența modului stilistic tipic (formele indirectului liber), a ticurilor caracteristice, e de ajuns a constata și aici pe nelipsitul b a r e m...
Fixațiile cunoscute reapar și în planul erotic. Zadefra, noul faraon, denotă în privire „oboseala și lîncezeala omului ce-și petrecea vremea numai în brațele femeilor" și tînărul nomarh află curînd că Isit (așa se numește aici reîntruparea spiritului feminin migrator dintr-o viață în alta) „l-a fermecat cu farmece necunoscute, făcîndu-l să poftească mereu alte femei, dar să nu se despartă de ea nici o noapte".
Cînd Unamonu o zărește pe Isit, el tresare, ca și Mahavira față de Navamalika, de senzația unei r e c u n o a ș t e r i.
Dar nevoia spirituală de comuniune ia și aici înfățișarea unei atracții brutale, Unamonu — ca un tipic erou al lui Rebreanu — fiind izbit la complementul său feminin „reîncarnat" de „rochia străvezie", care „îi dezmiardă trupul", de „sînii rotunzi ca două portocale", de „spinarea goală" etc. La ospăț, notabil și printr-un fabulos consum de carne, apare dansatoarea Tantnuit; goală, ea „își răsucește voluptuos corpul", „cu mișcări de șolduri și tremurări de pîntece, învîrtind vălul parcă s-ar fi apărat de îmbrățișări prea pătimașe" sub privirile doritoare ale faraonului. Unamonu este obsedat însă de Isit cu o patimă bolnavă, pe care caută să și-o vindece împlinindu-și „pofta unde se întîmpla", dar se satură repede, întrucît — ni se spune — „mulțumirea plăcerii trupești nu astîmpără focul inimii", punct esențial în programul romanului. Numai că acest punct se traduce, adesea, în fraze de ajuns de searbăde din categoria celei citate, care nu egalează în intensitate elementarele materializări ale dorinței, abundente și în A d a m ș i E v a.

Cu intenția de a cîștiga pe Isit, Unamonu sprijină războiul dus împotriva faraonului de către fratele acestuia, Kafra, dar cade ucis de o săgeată otrăvită, iar prozatorul nu pierde prilejul de a descrie, la fel de inflexibil ca în scena jupuirii de viu — moartea în chinuri : „Săgeata înfiptă adînc în gît stătea acuma vertical și se zbătea ca coada unui șarpe furios".

Puternica narațiune H a m m a, a treia din ciclu, transferă sufletele migratoare în vechiul Babilon, prefăcînd pe energicul nomarh într-un sfios, temător de sînge, cărturar, Gungunum, literat al vremii, dar metamorfoza e la fel de relativă, pentru că în esență și acesta are brațele întinse către prototipul feminin.
Gungunum nu le suferă, dar cruzimile, ororile, răzbunările sîngeroase, torturile, jupuirile de viu, tragerile în țeapă, scoaterea ochilor, sălbaticele deflorări, împerecherile de o brutalitate animalică sînt aici și mai frecvente, și față de ele, scriitorul, neclintit, își face datoria zugrăvindu-le fără a se pripi, în ordine, după obicei. Clocotul violențelor și al patimii celei mai neîngrădite întrece aici măsura stabilită în celelalte narațiuni, și trebuie să recunoaștem că este de un efect triumfal, cu atît mai mult cu cît contrastează cu firea visătorului și melancolicului personaj. Viziunea tenebros „romantică", scriitorul o face aici să colaboreze fecund cu metodele unui „naturalism" de specifică acuitate, demistificator.
Violența egoismelor, nepăsarea animalică, jocul neînfrînt al pasiunilor, pe care ochiul posomorît al scriitorului le intuise și sub carapacea de convenții și inhibiții ale epocii moderne, aici se manifestă nestăvilit, cu o sinceritate atîțătoare.
Gardurile compuse din rînduri de oameni trași în țeapă displac lui Gungunum, el nu este făcut și nu vrea să ia parte la sîngeroasele spectacole, el este făcut să fie scriitor. „Eu nu vreau să mă bat cu dușmanul — mărturisește el — eu vreau să fac semne pe tăblițe de lut."
Rînduri în care, ca și în altele, răzbate — pentru cine cunoaște începuturile lui Rebreanu (părăsirea carierei militare, obsesia timpurie a vocației) — o curioasă coloratură autobiografică...
În jurul său o lume mînată de impulsuri, e drept s a c r a l i z a t e în spiritul vechilor credințe. Sărbătoarea Akiti

— descrisă în detalii — este un spectacol de voluptăți păgîne, îngăduite și chiar pretinse de legea sfîntă. În grădina zeiței Ișțar „mii de curtezane sacre se îmbiau trecătorilor", oferind plăceri „pătimașe și gratuite". Femeile „goale de tot" sau numai „umbrite de văluri diafane menite să le facă mai ispititoare [...] se lăfăiau în așteptarea poftitorilor, unele lungite cu fața în sus, altele ghemuite și repetînd felurite semne obscene". Neintuind încă menirea mai importantă, de esență divină, ce-i fusese hărăzită, Gungunum „privea uluit corpurile curtezanelor sacre", lăsîndu-se, deocamdată, asediat de valurile sîngelui tînăr. Din tufișuri, auzul său receptează „oftări și gemete de plăcere", la o cotitură dă peste „o pereche încopciată, nepăsătoare". În continuarea traseului, el și însoțitorul său, slujitorul Ululai, zăresc sub un salcîm două b a r i m a t e goale, mama și fiica, „mlădioasă, fragedă, cu coapse de băiat". Îndemnat la „pomana de Akiti", Ululai „se aruncă" asupra mamei „ca un tigru flămînd", în vreme ce fiica îmbie pe neștiutorul Gungunum, apoi „îi smulse cingătoarea de la brîu, îl sărută pe buze, îi cuprinse gîtul cu brațele ei moi și se întinse pe covor încolăcindu-l cu picioarele".

Inițierea lasă intacte virtualitățile ascunse ale eroului, care tresar, firește, abia cînd, cu prilejul acelorași festivități Akiti, zărește perechea sa în eternitate; aici ea se numește Hamma; are, ca și Mahavira și Unamonu, revelația recunoașterii ei, în prelungirea altor existențe; la fel și ea.

Războiul, care-l surprinde la studii (o școală de scriitori!), se pune în calea reîntîlnirii lor. Aceeași fatalitate împiedică desăvîrșirea iubirii, amînată pentru sfîrșitul celei de-a șaptea variante a existenței lor. Hamma, în consecință, devine prizoniera cumplitului Iluma-Ilum, autorul unui lanț de orori expuse în cîteva noi pagini remarcabil picturale. Gungunum află că pe Hamma, căreia i-a dăruit viața, teribilul Iluma-Ilum „a culcat-o degrabă în pat și i-a luat fecioria", vrea s-o revadă, t r e b u i e, dar este, bineînțeles, înjunghiat din porunca regelui.

Celelalte secvențe: S e r v i l i a, M a r i a, Y v o n n e, I l e a n a (mai puțin dinamice decît cele trei dintîi) refac, sub altă identitate, existența cuplului ideal, motiv pentru scriitor de

a construi, cu aceeași solidă documentație [1], peisajul Romei antice, al Evului Mediu, al Revoluției Franceze, al epocii moderne, comprimînd ca Eminescu în *Memento mori* istoria universală în momentele cele mai reprezentative, cu alte gînduri, însă, și, firește, cu o metodă radical schimbată.

Axius, fiul cavalerului roman Nigidius Saturnius, ispitit mai întîi, în faza amorfă (străbătută și de ceilalți), de soția sa Chrysilla („Brațul îi tremura atingînd corpul ei cald. [...] Își alunecă degetele pe..." etc.), tînjește de plictiseala unei vieți dedicate numai simțurilor și lecturii (lucruri parcă știute, trăite odată, căci el este cel dintîi din serie ce posedă un licăr de *conștiință a destinului său*), dar se orientează numaidecît, îndată ce o zărește, către Servilia, partenera sa la orizontul cosmic. Vocea sclavei soției (aceasta e ocupația terestră a spiritului travestit) răsună pentru stăpînul ei „dintr-o adîncime neștiută a sufletului său". Aspru cu tînăra sclavă, sumar îmbrăcată în tunica romană ce-i lasă brațele goale, vrea să se apere de vrajă, căci este un onorabil cavaler al lui Augustus, dar în zadar, și cînd o gonește — notează scriitorul atent la detalii de acestea, însă cu oarecare oboseală, fără plasticitatea din capitolele anterioare —, depărtîndu-se, „șoldurile ei se legănau chemătoare. Pulpele, plăpînde, goale, luceau în lumina stinsă a amurgului."

Vrînd să se pedepsească, de fapt, pe sine, dar și cu gîndul să-și ofere o priveliște rîvnită cu ardoare (amestecul de idealitate și egoism, caracteristic la Rebreanu!), Axius poruncește ca Servilia să fie flagelată. Flagelatorul îi smulge tunica și sclava rămîne goală. Momentul, așteptat, reaprinde în narator interesul pentru concretul păgîn:

„Cu ochii ieșiți din orbite, cu respirația reținută, se uita la trupul alb cu șoldurile puțin cambrate, cu pîntecele plăpînd, cu picioarele delicate, în care se concentrase parcă lumea de la începutul începuturilor pînă la sfîrșitul sfîrșitului".

Axius se sinucide, deschizîndu-și venele în baie. Mod inedit de a muri în scrierile lui Rebreanu, care, n-ar fi nevoie să

---

[1] „N-am să mai arăt acum — scrie Rebreanu în articolul citat — cîtă trudă a reclamat zugrăvirea celor șapte vieți, care totuși trebuiau să constituie una singură. Sînt șapte epoci diferite și pentru fiecare a trebuit să consult zeci și uneori sute de volume." În oarecare măsură, îi va fi folosit și familiarizarea cu *O mie și una de nopți*. Rebreanu este autorul uneia din versiunile românești.

precizăm, nu pierde în planul descripției vizuale momentul nimerit și prilejul de a-l experimenta.
Al cincilea compartiment al s o c i o g o n i e i se umple de atmosfera sufocantă a unui Ev Mediu barbar, mistic pe fond creștin, de o austeritate fanatică. Într-un decor monahal, apăsător, mocnesc obsesiile cărnii pedepsite. Focarul acesta iradiază puternic într-o narațiune ceva mai statică decît celelalte, remarcabilă însă prin reprezentarea unui univers de coșmar, obsesional. „Ticăloșiile lumii se înteteau încît duhoarea lor se ridica sfidătoare pînă la cer." Scriitorul nu numai că imaginează (precum Tolstoi în P ă r i n t e l e S e r g h i e) un călugăr — noua încarnare a lui Adam — în luptă cu ispitele, dar împinge lucrurile atît de departe, încît îl torturează, de la un punct, cu imaginea plastic sexuală a Fecioarei Maria.
Perechea lui Hans, călugărit sub numele de Adeodatus (sîntem în preajma anului 1000, epoca imperiului romano-german), este într-adevăr Maria, care coboară mereu din icoană, prinzînd viață corporală, în mijlocul unei lumi medievale înfricoșate, plină de grele ispitiri și păcate, ce așteaptă sancțiunea supremă : sfîrșitul lumii. Amenințarea se simte în aerul încărcat, prevestitor de rele, al narațiunii.
Adeodatus întîlnise pe Margareta, prietena din copilărie, și privirea i se frămîntase ispitită diabolic pe sînii ei ademenitori ; asta ar reprezenta stadiul comun al erosului. Dar și icoana sfîntă din perete emite, o dată cu semnificațiile transcendente, semnale de ajuns de tulburi. Înainte de a muri, nebun de închipuiri, cu icoana sfîntă în brațe, Adeodatus primește în față cuvintele diavolului : „N-ai iubit niciodată, nefericitule, și doar nimic nu-i mai prețios în lume ca iubirea femeii".
Memorabilă prin atmosferă, a cincea secvență suferă de ambiguitate, poate pentru că scriitorul s-a abătut oarecum de la motivul esențial, ilustrat în celelalte, vrînd să figureze un caz foarte particular, însă prea îndepărtat de matca originară.

Situația se reîmprospătează în mediu burghez prin Y v o n n e, nuvelă onorabilă, dar schematică, cu subiect din vremea marii Revoluții Franceze. Personajele sînt stînjenite sub raportul autenticității psihologice de o excesivă, mult prea previzibilă tipicitate. Așteptînd prefaceri revoluționare, Gaston Duhem, tipicul tînăr cu vederi liberale, viitor Girondin, „visa o societate în care oamenii să fie deopotrivă de fericiți", fiind

supranumit — era medic — „doctorul calicilor". Din provincie trecem la Paris în timpul Revoluției, trăim zilele Convenției, sărbătoarea cultului rațiunii, conflictul eroului cu Robespierre, care îi reproșează ateismul, ne întoarcem apoi în provincie, la Arras, în zilele teroarei. Gaston e luat la ochi. Cu prilejul unui proces înscenat, zărește printre acuzați pe Yvonne, o călugăriță (perechea sa), și, fascinat, îi ia apărarea, ceea ce, se-nțelege, îl duce fatal la ghilotină.

Din nou s-a ivit momentul, ritualic în acest roman, al descripțiilor de atrocități. Ghilotinări scriitorul nu înscrisese în inventarul copios al execuțiilor sale: „Doi ucenici potriviră capul în gaura deasupra căreia atîrna satîrul greu. Apoi călăul smuci sfoara și cuțitul căzu. Capul se rostogoli în coșul de nuiele. Sîngele țîșni din gîtul retezat, roși brațul călăului care apucă de păr capul tăiat și-l arătă mulțimii." Urmează ghilotinarea lui Gaston, și imaginea g î t u l u i g o l al victimei recapitulează și anticipează seria generată de stăruitoarea obsesie: Ana (I o n), Apostol Bologa (P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r), Mădălina (C i u l e a n d r a), soții Dăniloiu, strangulați de servitoarea Solomia (A m î n d o i). L u c i r e a g h i l o t i n e i se intitulează un capitol de jurnal de călătorie în Franța. Aici, Rebreanu va scrie: „Momentul acesta din preajma unei morți la oră fixă a unui om încleștează toți nervii... M i s t e r u l morții nu te lasă nepăsător oricît ai vrea să voiești altfel." (M e t r o p o l e, p. 281.)

Șirul reconstituirilor istorice s-a încheiat, ultima secvență avînd cadru contemporan românesc. Surprinde, dacă ne gîndim că Rebreanu este aproape de toată lumea văzut — și a intrat și în legendă — ca tipul autorului monocord, de o stabilitate obstinată, „greoi" etc., surprinde aici, și nu numai aici, dimpotrivă, dinamismul său, rapida orientare în teme și subiecte, aerul familiar cu care trece de la o epocă la alta, de la o țară la alta, prin medii sociale atît de felurite, căci, orice s-ar zice, nu e la îndemîna oricui să facă fără stridență literatură despre vechiul Babilon, Egipt, Roma, Evul Mediu, Revoluția Franceză [1].

---

[1] „Atîta variație, vioiciune și, în definitiv, libertate a spiritului creator față de sine însuși n-a mai atins nici un alt romancier român; iar dintre străini paralela devine posibilă numai cu Balzac, deși nu atît în privința felurimii formulei de creație, cît mai mult a diversității de categorie socială", observă cu dreaptă țintă polemică Vladimir Streinu (G.L., nr. 49, 1965).

Yvonne n-are anvergura și adîncimea unei opere (de inspirație similară) ca Danton de Camil Petrescu, dar nici nu aspiră la aceasta, rămînînd o foarte satisfăcătoare nuvelă istorică.

Ileana, ultima dintre existențe, ne readuce în capitala României postbelice. A șaptea oară, Mahavira reînvie într-un profesor de filozofie, Toma Novac, decepționat ca și toți ceilalți de femeile cunoscute pînă în clipa cînd își împlinește destinul, întîlnind pe femeia așteptării sale misterioase de totdeauna, Ileana. O zărește, într-o bună zi, pe Calea Victoriei și o recunoaște. Reapar aspectele ademenitoare: „Sînii rotunzi tremurau ca de o bucurie neașteptată" etc. Pentru întîia oară, la capătul chinuitoarelor avataruri, cei doi prototipi se regăsesc și, înainte ca el să fie împușcat de soțul răzbunător și de a avea în clipa morții viziunea retrăirilor succesive, îmbrățișarea lor pecetluiește refacerea unității originare, reîntregirea cuplului ancestral.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

Ciuleandra produce printre comentatori aceeași decepție — ca și Adam și Eva — declarată în expresii totuși binevoitoare, aceeași nostalgie a mijloacelor verificate (simțul realist, aptitudinea de a zugrăvi satul etc.), scriitorul fiind politicos invitat să le reactualizeze.

„Micul roman [...] are acrul unei experimentări psihologice, artificial înjghebată, deși elegant tratată, în care puternicul simț realist al scriitorului nu biruie decît în Andrei Leahu, gardianul bolnavului, și în mama Mădălinei — ce vrea să exploateze moartea fiicei sale —, amîndoi ieșiți din vîna viguroasă a creatorului lui Ion" [1], astfel apreciază E. Lovinescu rezultatele apropierii scriitorului, prin Ciuleandra, de zonele psihologiei morbide, ale conștiinței tulburi.

„Intéressant en soi — conchide B. Munteano — ce sujet est partiellement compromis par une analyse trop rapide des mobiles pathologiques." [2]

Dezamăgit în multe privințe este și Pompiliu Constantinescu[3]. El regretă absența „faptelor", a „ambianței", a „viziunii realiste", a impunătoarei tipologii: „Ceea ce era viziune realistă a ambianței în Ion și Pădurea spînzuraților se estompează aici în linii sumare, reduse pînă la convențional"; cît despre eroii romanului, aceștia „se confundă cu toții în negura unei esențiale lipse de viabilitate", consimțind că valoarea cărții stă în altceva, în „arabescurile capricioase ale obsesiei (personajului Puiu Faranga — n.n., L.R.) ce-i acopăr, cu limbile ei de foc, conștiința fără axă stabilă", ceea ce în parte ar justifica ansamblul convențional: „Convenționalismul celorlalte personaje se justifică astfel, căci pe șubreda lor agitație își pune definitiv stăpînire drama lăuntrică

[1] E. Lovinescu, Evoluția poeziei epice, Ed. Ancora, Buc., 1928, p. 373.
[2] B. Munteano, Littérature roumaine, Paris, 1933, p. 228.
[3] Pompiliu Constantinescu, Opere și autori, p. 118—119.

a lui Puiu Faranga". Semnalează „procedeul senzațional, melodramatic, al motivării asasinatului lui Faranga..."
Comparații subînțeles dezavantajoase cu marile romane ale debutului stabilește și Mihai Ralea[1]: „Fizionomia viguroasă și aspră de romancier a d-lui Liviu Rebreanu s-a alcătuit în legătură cu cele două puternice romane de factură naturalistă, Ion și Pădurea spînzuraților". Calitățile „fixate" atunci: „observație directă", „obiectivitate", „gust bărbătesc pentru fenomenele dure", „putere de colecționare a faptelor" par a se fi epuizat și, comprehensiv, criticul se refugiază în elogiul „nevoii de extensiune", al „tendinței vii către aspecte mai variate ale artei", subliniază fuga de „specializare" a scriitorului — ademenit de astă dată, prin Ciuleandra, de „o temă psihiatrică", preocupat acum să creeze nu „figuri", ci „mai ales stări sufletești". Fină este și observația după care „chiar cînd mînuiește lucruri așa de profund deprimante, umoarea sa egală și echilibrată nu se tulbură".
Analiza complexă, plină de subtilități, întreprinsă de Perpessicius[2], constată că „lacunele" „nu impietează cu nimic mersul romanului", pentru că autorul (abil, desigur) „a preîntîmpinat din vreme obiecțiile, așezînd pe la răscruci străjeri și călăuze". Romanul tratează „un caz de obsesie sufletească". Întemeiat, criticul accentuează „ideea fixă, o obsesie devorantă, aceea a dansului exaltant Ciuleandra, pe care Puiu se străduiește să și-l aducă aminte și parvine să-l joace, atît că nu se mai poate dezbăra de el, și din sănătos întîi și intenționînd să simuleze numai iresponsabilitatea, psihiastenic mai apoi, înnebunește de-a binelea..." Inocularea „obsesiei dansului", „spectrul Ciuleandrei" — o primă rezervă, foarte serioasă! — „nu se surprind în toate amănuntele, nu conving întru totul". Se consideră însă că „nu aceasta este romanul (s.n.), și mai ales nu numai acesta". Arta romancierului e îmbogățită îndeosebi de o rar întîlnită „virtuozitate a dozării misterului", caracteristică marilor opere „în care viața se desfășoară între umbră și lumină". Enigma: uciderea Madeleinei: „Din ce pricină? Nu știm și nici că este necesar." Aceasta e „taina" romanului, obiectul său, „prilej

1 Mihai Ralea, Ciuleandra, V. R., nr. 4, 1928.
2 Perpessicius, Ciuleandra, Mențiuni critice, II, p. 71—78.

de adîncire și de agravare a misterului". Așadar, cheia cărții o constituie „taina" identității personajului feminin, încît străbatem cartea „conduși de această moartă angelică, al cărei suflet îl bănuim..." Alt motiv de „taină", inimiciția doctorului Ursu pentru asasinul Mădălinei, explicată abia „în admirabila scenă, de formidabilă umanitate, zguduitoare peste fire, dar reținută, în care Ion Ursu povestește lui Puiu Faranga că el, psihiatrul, a cunoscut pe Mădălina..." Se ridică atunci întrebarea dacă această revelație finală (după părerea noastră, nu de atîta însemnătate — L.R.) explică „înnebunirea lui Puiu Faranga"? Soluția se cade s-o caute „psihiatrii", doar ei pot „studia cu vădit folos" cazul — noi, lectorii, rămînem interesați de „abilitatea" cu care romancierul ne-a călăuzit către el „pe drumuri umbrite".

În subsol, cronicarul glosează pe marginea eroinei Mădălina, „prin excelență fantomatică", „Beatrice glacială și suavă, privind din înălțimile Paradisului ei pretimpuriu", urcînd „tot mai mult pe stîncile de gheață, ca o ciută de munte, elegantă și sigură pe micul pantof al copitei", declarîndu-și entuziasmul pentru alegerea numelui ei, pentru „cît de potrivit și-a numit Rebreanu eroina [...] nici un alt nume n-ar fi putut exprima tot fondul acela de poezie interastrală, pe care-l iradiază mica prințesă rustică".

Mult mai rezervat, și chiar tăios, Șerban Cioculescu[1] constată cu aprobare neaderența „judecății critice, rezervată, de altfel, și cu A d a m ș i E v a. Singur delicatul critic impresionist, care este d. Perpessicius, a căutat a da o justificare estetică romanului dezvoltînd subtile variații în jurul a ceea ce s-ar desprinde din numele Mădălinei." Jumătatea dintîi a cărții i se pare „lîncezitoare", interesul începînd „să se schițeze" abia la jumătatea ei, cînd „d. Rebreanu face descrierea măiestrită a Ciuleandrei, cadrul în care „drama începe să mijească" reabilitînd romanul „prin atmosfera nouă". Remarcă, împreună cu E. Lovinescu, că reușita adevărată o reprezintă personajele concepute în tradiția lui I o n, cele țărănești: „I s-a pus în vedere cu dreptate autorului psihologia adevărată a unor personaje secundare, ca gardianul Leahu și mama Mădălinei, față de experimentarea stîngace și artificială a cazului Puiu Faranga".

---

[1] Șerban Cioculescu, **În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu**, Revista Fundațiilor, nr. 2, 1936.

Interesat, cum este, în egală măsură și de operele secundare, „de al doilea plan", Vladimir Streinu[1] nu are pentru Ciuleandra cuvinte atît de aspre, observînd, între altele, că Mădălina de aici intră în seria „femeilor remarcabile din romanele d-lui Rebreanu" (alături de Florica din Ion, Solomia din Amîndoi, Ilona din Pădurea spînzuraților, Navamalika și celelalte din Adam și Eva), înrudite „ca farmec", dezvăluind „un ideal statornic de feminitate".
Foarte dură, pe temeiul inaderenței la teritoriile obscure ale sufletului, cum era de așteptat, caracterizarea făcută de N. Iorga[2]: „Rămas fără sprijin de experiență umană, d. Rebreanu [...] e silit apoi să recurgă la misterele încă nedeplin dezlegate ale psihopatiei, ca în Ciuleandra, unde în jurul dantului sălbatic se învîrte mania omorului, cu o înconjurime uneori dezgustătoare, totul pe priporul absurdului, cu adesea lunecări aproape catastrofale".
G. Călinescu[3] consideră că, „din nefericire, materia scapă experienței autorului", spre deosebire de ceea ce se întîmpla cu Pădurea spînzuraților. „Într-o literatură încă săracă în invenție ca a noastră, Ciuleandra înfățișează o nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită." Comentariile recente[4] manifestă receptivitate față de acest roman prea cu ușurință osîndit. „Ciuleandra — notează Paul Georgescu — este cel mai sadovenian roman al lui Rebreanu, putînd fi comparat cu Venea o moară pe Siret." Se încearcă și o reinterpretare în linia prozei postdostoievskiene: „Rebreanu sugerează cu finețe că pentru oamenii la care frîna morală s-a rupt, care consideră că pot face orice, din interes sau plăcere, suprimarea unui om nu constituie ceva cutremurător, oribil". „E de remarcat, însă, că Rebreanu a fost totdeauna preocupat de natura obsesională a procesului de gîndire", aceasta „nu e continuă și lineară, ci procedează prin aglomerări și salturi".

Publicarea unor inedite fragmente de jurnal relevă în chip destul de curios — dacă ținem seama de extrasele citate din

---

[1] Vladimir Streinu, Liviu Rebreanu, Revista Fundațiilor, nr. 5, 1940. N. Iorga, op. cit., p. 300.
[2] G. Călinescu, Istoria literaturii române..., p. 651.
[4] Al. Piru, Liviu Rebreanu, E.T., 1965, p. 67—69; S. Damian, Ciuleandra, G.L., nr. 49, 1965; Paul Georgescu, Contemporanul, nr. 16, 1965.

critica vremii — că L. Rebreanu se arăta satisfăcut de primirea făcută C i u l e a n d r e i, citînd, de pildă, o cronică a lui T. Teodorescu-Braniște. Mergînd la sursă[1], iată peste ce anodine, dezamăgitoare rînduri am dat: „Niciodată d-l Rebreanu n-a scris mai frumos (!), mai concis, mai plastic, mai literar", „a ajuns (!!) să stăpînească, să mînuiască fraza" (!!!).

Nu la aceeași înaltă tensiune, nici cu aceeași putere de transfigurare, dar cu mai multă claritate pentru oricine, cu o mai tăioasă linie a evidenței, decît în recunoscutele capodopere, Rebreanu arată cu C i u l e a n d r a calități de prozator modern, interesat de altceva, de zone mai adînci, semnificații mai tulburătoare decît cele prezentate de simpla transcripție fără alt gînd a realității și înregistrarea cît mai fidelă a lumii fenomenale. Aici ies, poate, la iveală, mai bine chiar și pentru acei comentatori care rămăseseră la imaginea tradițional-realistă, adevăratele, chinuitoarele o b s e s i i ale scriitorului. Romanul dezvăluie un analist tenace al proceselor obscure, și nu numai un analist, dar, într-un fel — cuvîntul nu trebuie să deruteze, dacă-i restituim sensul de posedat al unor viziuni care trag orbește în direcția lor, independent de intenția diriguitoare — u n p o e t, un poet amar, sever și posomorît al pasiunilor, al chemărilor abisale, din adîncul și uneori dinafara conștiinței, al jocului neprevăzut, interior, amenințînd cu declanșarea nebuniei pe cel ce se lasă în voia lui, a sumbrului erotism, al destinului și al morții.

Impulsurile, năvala forțelor subconștientului dau de la început, de la un început bine găsit, ca sub tirania unui dicteu, nota apăsătoare, automatică:

„— Taci!... Taci!... Taci!...

O prăvălise pe sofa și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sînii. Degetele și le înfipsese în gîtul ei plin și alb, parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea. Îi simțea corpul zvîrcolindu-se întocmai ca sub o îmbrățișare fierbinte și zvîrcolirea îl înfuria mai nătîng.

— Taci!... Taci!..."

Act monstruos, nepremeditat însă, uciderea Mădălinei este o încercare a eroului de a înăbuși întunecata sexualitate (tipică în atîtea din paginile scriitorului) și totodată de a se satis-

[1] T. T.-Braniște, C i u l e a n d r a, Adevărul, nr. din 3. I. 1928.

face deplin prin ea, într-o îmbrățișare totală, paroxistică. Este și manifestarea vechii obsesii: moartea violentă prin sugrumare. Ana în Ion, Apostol în Pădurea spînzuraților, Iți Ștrul și atîția alții nu dispar altfel. Este, într-un plan mai adînc, obsesia morții, puternică în Rebreanu și de care pare a voi să se vindece, provocînd și privind în față moartea în chinuri a mai tuturor personajelor sale.

Este și dezvăluirea legăturii secrete între tulburele eros și moarte. Sugrumarea Mădălinei, Puiu Faranga o execută într-un decor intim atîtător, plin de imagini obsedante, frecvente în scrierile lui Rebreanu: femei indecent prăvălite, gîtul alb al femeii, sîni zdrobiți (imaginea are totdeauna la Rebreanu o încărcătură sexuală), trupuri care se zvîrcolesc sub îmbrățișare, genunchi care apasă, glasuri uscate, horcăituri, frînturi de cuvinte repetate inconștient, venind din adîncimi nemărturisite. Sînt elementele unei viziuni a existenței marcate de mișcări primordial erotice, ce freamătă în cuprinsul operei lui Rebreanu și provoacă, prin continua lor interferență cu planul celălalt, proiectat spre marile ținte ale vieții, împresii intraductibile.

În automatismul rece și frenetic al cuvintelor de început: „— Taci!... Taci!... Taci!...“ (s.n.), în glasul aspru, uscat, al bărbatului — avem toate sugestiile cărții, prefigurîndu-se într-o singură expresie uimitoare tot ce a fost și va fi. Ele tind mai întîi să acopere geamătul femeii prăbușite într-o ambiguitate de erotism și moarte. Să reprime, totodată, în ucigaș licărirea unui început de luciditate. Să țină în același timp la distanță — dimpotrivă — glasul cotropitor al nebunici, care-și începe acum asediul pînă la urmă victorios. Sînt deci toate sugestiile cărții, reluate de la un moment dat în extraordinara obsesie a jocului: Ciuleandra. Între actul unei posesiuni, în sfîrșit, definitive — cum nu puteau fi îmbrățișările curente, reci, cu o femeie în fapt străină, ostilă — și crima lui Puiu Faranga, limitele rămîn instabile, și din confuzia unicei, primordialei excitații, emană o bună parte din tulburele elan al romanului, ispitirea amoralității adînc sădite.

Acest „Taci!... Taci!...“, Faranga și-l spune lui, îl spune Și. Nu altceva spune Ion, nu altceva Petre Petre — Nadinei în actul de posesiune obligată din Răscoala. Ciudata atracție a țăranului pentru tînăra boieroaică, pentru femeia

din cu totul altă lume decît a lui, nu este în esență altceva (dacă inversăm termenii) decît atracția lui Puiu Faranga pentrû țăranca Mădălina. Interesul scriitorului, dincolo de orice limite stabilite, față de astfel de subterane, de neînfrînte afinități și chemări înecate într-un suflu al ființei primare, trebuie reținut.

Ca și intuirea unei comunități de matcă între pornirea erotică și impulsul de a desființa partenerul în furiile posesiunii totale — ce altceva vrea să spună în C i u l e a n d r a scena sugrumării Mădălinei? Transferurile de sensuri, ambiguitatea gesticulației nu lasă nici o îndoială : sugrumînd-o, Faranga „o prăvălise pe sofa", „îi zdrobea sînii", „îmbrățișare fierbinte", „zvîrcolire" și mai departe : „Repeta același cuvînt cu același glas horcăit", „ochii umflați", care „nu vedeau totuși nimic". Crima se face cu concursul deplin, dezlănțuit, și sub puterea grea a s i m ț u r i l o r concentrate într-o unică direcție.

De la un moment dat, valurile ambiguității se retrag lăsînd liber conturul monstruoasei scene a morții, fixate cu aceeași tipică răceală, de clinician imperturbabil. Faranga este izbit brusc de privelișteа faptei sale : „două globuri albe, sticloase, aproape ieșite din orbite, cu o fină rețea de vinișoare roșii, încercuind o pată rotundă albastră-viorie : ochii ei înmărmuriți într-o lucire de spaimă resemnată".

Descrierea, sub aspectul tehnic, luat în sine, a ceea ce în ordinea morală devine înfiorător, de nesuportat, romancierul, ca de obicei, nu pare dispus să o neglijeze în nici unul din detaliile ei, încît notează tot așa de exact că globurile oculare ale muribundei „se măreau mereu și se împreunau într-un disc cenușiu, care apoi începea să se învîrtească ametitor, împrejurul petei albastre nemișcate". Sunetele uscate, sfărîmîndu-se de cerul gurii ucigașului sub privirea u s t u r ă t o a r e a victimei, senzația de leșin care-i înmoaie brațele în timp ce ucide, aceea de prăbușire și desperată căutare a punctului de sprijin, trezirea ca dintr-un coșmar, o dată actul consumat, degetele ucigașe rămase „răschirate și țepene", starea de năuceală și simțirea de a păși „după un întuneric mare" (absența normelor!) „într-o lumină orbitoare", a evidenței crimei, a normelor crude umane, totul observat atît de precis, cu un simț nesovăitor al proceselor fiziologice.

Încercarea de a figura, dincolo de concretul material și biologic, stările morale succesive crimei, de a le tălmăci în simboluri

transparente, este neizbutită (ca totdeauna la Rebreanu...), de altfel și inutilă. Ea se concretizează într-o prea bătătoare la ochi a n t r o p o m o r f i z a r e a obiectelor din jur, astfel că blana de urs cu ochii de sticlă privea pe asasin „căscînd gura către el amenințător", buturugile mocnesc în cămin cu flăcări galbene, ce se răsucesc „mînioase ca niște limbi de balaur" etc.

Ce utilitate pot avea figurații de calibrul acestora, cînd romancierul dispune de o metodă mult mai sigură, a obiectivării prin detalii realistice, potrivită structurii sale?

După consumarea crimei apare, în primul-plan al vederii, doar sofaua pe care femeia (revine amintita ambiguitate) zace cu „pieptul decoltat" și „rochia mototolită", și ce îl supără mai rău pe Faranga și-l umple de „o rușine mare" este: t ă c e r e a, nimic altceva, tăcerea care nefiresc urmează actului. Acesta e punctul în care autorul se decide a strecura primii fiori de viață morală, cu atît mai amenințător palpabili cu cît ceea ce se petrecuse pînă în prezent nu depășise biologicul strict, animalicul. Priceperea scriitorului de a doza subtil astfel de amestecuri — cu menținerea, totuși, a accentului pe factorul vital — este neîntrecută.

Fiorul care se strecoară este f r i c a, bineînțeles, dar ce fel de frică? Spaima de t ă c e r e, adică spaima „să nu trebuiască a înțelege prea curînd". De aici o senzație simultană, încercată de Puiu Faranga, că Madeleine trăiește și că e moartă, totodată, că nu s-a întîmplat nimic și că „s-a sfîrșit tot". Revelația s i n g u r e i realități învinge această simultaneitate, răsucindu-i „ca un pumnal" în suflet „spaima că a ucis o viață omenească".

Nesuportînd tăcerea care cufunda toate lucrurile „într-un somn afund", apăsînd în el relieful singurei realități, Puiu trece în biroul ceremoniosului, măsuratului său tată Policarp Faranga, un episod în care revelatorie pentru condiția clasei respective este observarea felului o c r o t i t o r cum familia (tatăl, tanti Matilda) primește pe ucigaș cu o totală absență morală, cu un liniștit dezinteres pentru victimă, socotind toată întîmplarea neplăcută — și atît — pentru Puiu Faranga și primejdioasă prin posibilul scandal ce l-ar provoca dezvăluirea adevărului. Mătușa îl îmbrățișează, tatăl, neinsistînd asupra detaliilor, caută o soluție rapidă și convenabilă, pentru a-l ajuta să iasă din încurcătură și a salva aparențele. Situație

schematică, e drept, în planul artistic — socotită de unii chiar neverosimilă[1]. În astfel de cazuri, Rebreanu aplică un principiu de maximă economie. Faranga vrea să fie mai departe un aristocrat respectabil, dar, paradoxal, lovitura o provoacă această pretenție chiar, care duce fatal la devitalizarea neamului, la dezechilibru psihic, rarefierea sîngelui, fenomene de morbiditate, acut manifeste în fapta fiului degenerat[2]. Tatăl fusese ministru de justiție, voia din nou să fie, reușind să cultive în jurul său un mit de om al dreptății, caracter ferm etc. Chestiunea nu e văzută în adîncile ei implicații — în spiritul, să zicem, al dramei Jocul ielelor de Camil Petrescu, unde prin Gelu Ruscanu și prin ministrul (tot de justiție!) Sinești se dezbătuse ceva asemănător. Ca și în Crăișorul — se va ivi acolo la un moment dat problema raportului între necesitate și adevăr —, Rebreanu nu insistă, căutînd să iasă mai repede din oceanul acestor probleme complicate la o suprafață schematic-netedă, spre a-și urmări propriile obsesii, altele, fără îndoială.

În Ciuleandra el va dezvolta un motiv tipic, în spiritul unei întregi literaturi naturaliste, interesată de fenomenul morbid patologic[3], de aspectele degenerescenței, criminalității etc., fără să descopere, în această direcție, prea mult, dar și fără să coboare în superficial și neinteresant. Prima ipoteză avansată în explicarea cazului ține de un aspect al ereditații, cum s-a observat adeseori. Aceasta se desprinde din reconstituirea trecutului încărcat al familiei. Tatălui — comentează cam pedestru romancierul — „îi părea rău de viața de odinioară

---

[1] V. Prefața de N. Gheran la cele trei volume de nuvelistică (Golanii, Calvarul Ciuleandra), E.P.L., „B.P.T." 1965.

[2] N. Manolescu în Ultimele romane (G.L., nr. 49, 1965) remarcă subtil că „farmecul acestei cărți [...] trebuie căutat nu în ceea ce vrea să spună romancierul, dar în aceea ce spune de fapt". „Ciuleandra nu analizează decît aparent un caz patologic, punînd mai degrabă chestiunea autenticității ființei umane. Puiu Faranga e criminal, cum e și Meursault, al lui Camus, fără conștiința crimei... El își pierde mințile căpătînd această conștiință. Romanul dezvăluie magistral procesul, scoțînd lucrurile din planul curatei justificări psihologice (nebunia nu provine din remușcare sau din suferințe). Punctul de vedere e aproape filozofic..." Aceste încercări de a lărgi, mult dincolo de analiza propriu-zisă a cărții, discuția, aducînd-o în planul problematicii filozofice moderne, sînt foarte interesante, chiar dacă par — și sînt — excesive. Dar anularea dintr-o trăsătură de condei a „cazului" rămîne nedemonstrată.

[3] Apropieri îndreptățite s-au făcut cu Bestia umană a lui E. Zola (Al. Piru), Gîndirea de Leonid Andreiev (Vladimir Streinu), O făclie de Paști de I. L. Caragiale (Șerban Cioculescu) etc.

și-l muncea teama să nu se răsfrîngă asupra copilului păcatele tinereții lui desfrînate". Proiectul regenerării sîngelui gîndea să-l realizeze căsătorindu-și fiul cu o femeie mai sănătoasă, mai plină de vitalitate decît de regulă erau femeile tagmei sale vlăguite („Cînd e prea albastru, sîngele e un stigmat de degenerescență"). Soluția salvatoare o reprezentase Mădălina, fata de țărani de prin părțile Argeșului, pe unde se joacă Ciuleandra. Căsătoria se făcuse. Soția corespundea planului de împrospătare a neamului, dar Puiu Faranga o sugrumase și acum trebuiau restabilite condițiile de onorabilitate. Prefectul poliției, procurorul de serviciu, îndatorați ca atîția alții bătrînului Faranga, sînt chemați de urgență, lucrurile se aranjează prin internarea temporară a ucigașului într-o casă de sănătate, condusă, firește, de un pricten al familiei. Totul va fi pus pe seama unui moment de nebunie. Puiu Faranga nu este nebun. Dar va fi. Procesul alunecării în întuneric face în roman obiectul unui magistral studiu.

La începutul declanșării sale (procedeu tipic la Rebreanu), totul pare a fi în cea mai desăvîrșită ordine, nimic nu dă de bănuit apropierea momentului de criză. Acest moment (iarăși caracteristic pentru metoda scriitorului, ascultător de legi secrete și mari intuiții) este supus unei savante amînări, pînă în clipa — mereu împinsă în viitor — cînd criza se va da pe față, cu strecurarea în sufletul cititorului a senzației că altfel nu se poate.

Liniștea cea mai comodă, reflexe de caldă intimitate se așternu, pare-se pentru totdeauna, peste ecourile atît de recente încă ale omorului. Prefectul poliției zice compătimitor:

„— Ce-a fost asta, Puiule?... Nu, stai jos, nu te scula! Îmi închipui cît trebuie să fii de zdrobit!" și evocă „ceasul rău, dragă procurorule", insinuînd cu aceste vorbe lipsa de gravitate a cazului și sugerînd omului justiției o decizie în conformitate. Invocarea datoriei, concept superficial, calmează încă mai mult situația. „— În sfîrșit, să ne întoarcem la datorie! Datoria mai presus de toate! Nu-i așa, dragă procurorule?" La intenția prefectului de a clasa pe loc afacerea, bătrînul Faranga, și el om al justiției, emite un protest care nu tulbură, ci consolidează calmul ce s-a așternut: „— Nu, dragă Nicule, asta nu e o soluție! Oricît ar fi de evidentă nenorocirea, legea rămîne lege și trebuie respectată!" Se hotărăște internarea în sanatoriu, să fie examinat asasinul Mădă-

linei asupra responsabilității penale. Automatismul social, convenția verbală, excelent schițate : „Pe urmă se va vedea întrucît și ce alte măsuri vor fi de luat..." „Une petite formalité, vous savez, enfin un rien", conchide prefectul nu se poate mai rezonabil. Ce mocnește însă sub aparențe rezonabile, iată domeniul în care scriitorul se simte totdeauna cu adevărat în largul său.

La sanatoriul Demarat, același automatism liniștitor, bine pus la punct. Se poate spune : o afacere definitiv clasată. Ceea ce se petrece, acel lucru esențial asupra căruia privirea analistului e mereu fixată, ține de un resort mai adînc, care depășește în puterea sa oarbă mecanismul rezonabilității. Puiu Faranga în camera de sanatoriu, menită a-l face a se simți *c a a c a s ă* : „Îl dureau picioarele și în ceafă avea o strînsoare *d e c l e ș t e r e c e*". Scăpate din controlul rațiunii, imagini involuntare traduc mișcarea interioară — la capătul căreia se profilează spectrul demenței. Ele se rotesc toate de aci înainte în jurul unei *o b s e s i i*. Adevăratele impulsuri ies la iveală, pe un fond elementar erotic. Un vis al eroului îl arată pe acesta acasă, în buduarul Madeleinei. Femeia, pe sofa, cu mîinile în poală. El o dorește, dar ea e cu gîndul în altă parte, *l a v i a ț a e i a d e v ă r a t ă*, retrasă undeva *î n t r e c u t*. Seară de bal, la curte. Ea mai frumoasă ca oricînd. Momente, în vis, ațițătoare : „Trupul zvelt, sănătos și fraged, ca de fecioară, brațele goale, decoltajul tulburător, toate îl ațițau." El o vrea *a c u m*, fără întîrziere, o cuprinde de la spate și o sărută între sîni, amețit. „Nu mai vedea." Moment intens erotic : dar termenii în care e prezentat nu diferă esențial de scena omorului.

Nesatisfăcut, merge însoțit de ea la bal, unde regele o privește cu dorință „abia reținută" și toți bărbații „parcă rîvnesc pe Madeleine și o pîngăresc cu priviri lacome". În *R ă s c o a l a*, în scena premergătoare violului, Nadina în fața oglinzii va retrăi în memorie cu satisfacție lucirea lacomă observată în ochii tuturor bărbaților. Obsesiile de acest tip n-au fost de ajuns reținute de comentatorii lui Rebreanu. Gîndul său : *c u m s ă f a c ă s ă s i m u l e z e* mai verosimil nebunia. Nici nu văzuse vreodată un nebun : *c u m s ă s e* poată preface? Firește : „Aici nu poate fi vorba de o nebunie veritabilă și permanentă, ci de justificarea unui moment nenorocit". O simulare *i n t e l i g e n t ă*, credibilă. Prin-

cipalul în aceste capitole : îngrijorarea lui Puiu Faranga că nu e nebun, preocuparea de a ști cum trebuie să se poarte ca să-și realizeze hotărîrea luată la rece.
Întîlnirea cu doctorul Ursu, „mutră de țăran încăpățînat", care-i cere să reconstituie evenimentele. Clar.
Își începe spovedania. Dar cuprinde aceasta adevăratele explicații? Relatează că în seara precedentă întrebase pe Madeleine ceva, ea n-a răspuns, îl privea absentă. Furios pe ea, pe înstrăinarea ei, s-a năpustit, dar ea nu s-a apărat. De asta a ucis-o, nu din gelozie : „— A fost prea bună, prea îngăduitoare, și de-aceea..."

În căutarea unor motivări convingătoare, în unele comentarii s-a explicat că Puiu Faranga înnebunește tot încercînd să simuleze boala. Ideea, deși verificată clinic și ilustrată de alte cazuri relativ asemănătoare, prezentate în literaturi diverse, nu are în Ciuleandra decît confirmări superficiale. Punctul de pornire a nebuniei lui Faranga îl găsim, de fapt, în hotărîrea acestuia de a renunța la simularea bolii și de a spune adevărul, declarîndu-se cu toată sinceritatea sănătos. El înnebunește căutînd să-și amintească și să înțeleagă cum s-au desfășurat faptele. Boala lui este starea aceasta de lucidă întărîtare, de frenetică excitație a rememorării (care-l duce și la ideea insuportabilă că a ucis fără motiv temeinic, pe de o parte, fără a fi propriu-zis nebun, pe de altă parte). Astfel putem traduce în termeni raționali, nu tocmai satisfăcători, ceea ce în realitate are în conținut cu mult mai complex și mai nebulos, adică un proces obscur, desfășurat în străfundurile ființei conștiente.
În însăși sinceritatea deplină a eroului, în nevoia de sinceritate la care l-a împins actul extrem al omuciderii, sălășluiește nucleul dezagregării.
După întîiul interogatoriu, în mintea sa apare fatala decizie, la care consimte din teama de a nu înnebuni : „Mai bine adevărul și numai adevărul..."
Conștiința că este, că are forța să fie un om normal, conștiința prea clară a acestui lucru — constituie de fapt, în chip paradoxal, un prim semnal de alarmă. Ceva care poate începe să dea de bănuit : în convorbirea cu tatăl său,

Puiu Faranga se arată mîndru de forța sa, de forța hotărîrii sale de a nu se preface nebun. El trăiește acum o euforie a stării normale. Suspect este faptul că el se observă normal, om în toate mințile, cu toate reacțiunile omenești sănătoase. Este omenește trist de moartea bietei Madeleine și de absența sa, datorită împrejurărilor speciale, de la înmormîntarea soției. Și el știe că este trist. Crima și conștiința crimei produc în el o schimbare care-l va pierde, deși cu aparențele unei redresări.

Singur în cameră, simte „o povară grea, care totuși îi dădea o senzație plăcută". Decorul liniștit, zăpada zărită pe geam reprezintă un cadru de recapitulări, neobișnuite la un om care nu părea să fi cunoscut înainte de crimă nevoia autoanalizei, remușcarea etc. Se reconstituie — cu un ochi autocritic — la Sinaia, cu două săptămîni în urmă, la un concurs de sky, aventura trăită cu provocătoarea Lia Dandopol, „modernă, sportivă și destrăbălată". Scotocind în memorie, mai departe : sublocotenent în Moldova, în timpul războiului, ferit de orice primejdie, făcînd amor cu pasionata actriță Adina Fulgeru. Sînii ei „goi, rotunzi și fragezi", emanînd un parfum îmbătător etc. Femeia rîde gîlgîitor, excitată. Cufundat în amintiri, cu voluptatea nu a imaginilor în sine, dar a sentimentului că le are, că își amintește, cu destule remușcări. Gardianul, un țăran din Argeș, Andrei Leahu, îi oferă ziare. Puiu le refuză, nu vrea să știe de nimic, prins cum e de euforia rememorărilor.

În capitolul al XIII-lea (numerele nu apar la Rebreanu fără o semnificație!) începe să răsune marea temă obsedantă : Ciuleandra. Într-o discuție cu gardianul, să mai treacă timpul, la un moment dat, împins parcă de niște amintiri puternice, „Puiu, după o pauză, întrebă cu mare vioiciune :

— Da pe la voi este Ciuleandra?

— ...Cum să nu fie?" răspunde țăranul. „— Tare frumos joc. Parcă nici nu-ți mai vine să te oprești dacă l-ai început..." (S.n.)

Venise vorba de Ciuleandra fără nici un rost aparent, în realitate chemări tulburi acționaseră în subconștient spre a scoate la suprafață tema muzicală care va provoca și va însoți criza, sfîrșind în nebunie.

Leahu ajunsese gardian la oraș, după ce aflase că nevastă-sa, cît timp era el în război, trăise cu altul; fugise din sat, să nu

simtă ispita de a face moarte de om. Așadar, țăranul își stăpînise impulsul, deși avea motive temeinice să n-o facă, pe cînd Puiu Faranga — el înțelege acum și se înfioară — omorîse un om, și încă fără motiv serios. Izbit de tăria morală, de sănătatea, de puterea de stăpînire a umilului Andrei Leahu, Faranga cade pradă enervării, țipă, îl face n e r o d. Întrebarea : e l de ce a ucis? nu-i dă pace. Răsare un gînd salvator în mintea lui : are instinctul criminal în sînge. Recapitulează scene ce ar confirma în el „instinctul crîncen", „porunca destinului". Bătrînul știuse parcă ceva, altfel nu se explică de ce îl ferea de situații în care instinctul omuciderii se putea manifesta : „Apoi pornirea lui stranie și irezistibilă, cînd poseda o femeie, de-a o ucide într-o îmbrățișare supremă..." Nevoia de a ști adevărul crește în el și, cînd se încrucișează cu tema obsedantă a jocului, duce implacabil la demență. Scriitorul conduce fazele acestei încrucișări cu un instinct creator nedezmințit.

Cum se desfășoară acest proces, cum înnebunește Puiu Faranga d u p ă c r i m ă, aceasta e problema adevărată a cărții, cealaltă — de a ști cum a ajuns la crimă (prin dezvoltarea în spiritul literaturii naturaliste a efectelor eredității, a dezagregării unui neam cu sînge vechi etc.) — reală, desigur, rămîne totuși pe un plan secundar. În această direcție, credem că trebuie modificată viziunea constituită a criticii asupra romanului C i u l e a n d r a. Pentru că în tratarea celei de a doua teme avem — într-adevăr — o scriere numai onorabilă, rece (v. G. Călinescu), dar în cuprinderea celei dintîi, una admirabilă.

De altfel, și dacă acceptăm prima și nu a doua temă ca fiind esențială, chiar în cuprinsul ei este de făcut o distincție între ceea ce e — totuși — numai foarte interesant, și ceea ce e magistral. Ca să circumscriem exact lucrurile, latura extraordinară a cărții — la cel mai bun nivel Rebreanu — este aceea care privește jocul, frenezia lui primejdioasă, vitalitatea lui — pentru un suflet ca al lui Puiu Faranga, cu deosebire — dezagregantă. Tema care i se conexează — schimbarea petrecută în conștiința morală a eroului — produce la rîndul ei sugestii pline de interes — noi în scrierile lui Rebreanu —, totuși nu se poate să nu simți aici lipsa marii îndemînări speculative, a vocației speciale pentru dezbaterea de idei. Tonul relatării se modifică, dispare nota de ușoară paro-

die, voluntară sau nu, cu care prozatorul obișnuiește a însoți prezentarea mecanismelor vieții, a reacțiilor automatice, frecvente la personajele sale. Nepăsarea mondenă, mentalitatea tînărului superficial părăsesc treptat pe erou, făcînd loc neliniștii, întrebărilor grave, cu toate că acestea — pentru că Rebreanu refuză să forțeze nota în astfel de cazuri — păstrează nu știu ce aer de mediocritate, chiar în aspirațiile mai înalte [1]. Gîndește atunci că „în clipele cele mai grele, tocmai atunci omul e sortit să rămînă singur. De-abia atunci i se lămurește că el constituie o lume separată, complicată, fără legături cu ceilalți oameni și restul lumii, decît doar materiale. Oamenii comunică între ei prin semne convenționale, și astfel și-au făcut iluzia deșartă că se și înțeleg... Tragediile, ca și bucuriile cele mari, omul le trăiește totdeauna în deplină singurătate." Să recunoaștem că, raportate la imaginea intrată în tradiție a scriitorului, astfel de preocupări — care, se vede bine, depășesc personajul, sugerînd o problematică în curs de cristalizare — configurează un Rebreanu inedit.

Pagini magnifice, de o frumusețe calculată și misterioasă, dintre cele mai tulburătoare ale literaturii române, sînt însă cele care dezvoltă motivul Ciuleandra. Ele trec de limitele cărții, transcend ținta exactă în vederea cărora au fost scrise (fixarea obsesiei demențiale a personajului), pentru a ajunge să figureze un mit al existenței însăși, dogoritoare și rece, nemuritoare și cu sugestii de moarte, frenetică și „obiectivă", elementară și spiritualizată, încrezătoare și tragică, ademenitoare și primejdioasă, oarbă în mișcarea ei și totodată pătrunsă de elanuri ascendente, viața, într-un cuvînt, astfel cum o vede Liviu Rebreanu și cum apare de fapt în toate cărțile sale.

Uimitoarea descriere se integrează depoziției prezentate de Puiu Faranga doctorului Ion Ursu, la cererea și spre edificarea acestuia. Credincios proiectului său de a primeni sîngele familiei, contractînd pentru fiul său o căsătorie cu o

[1] Interpretări subtile, cu încercarea de a înscrie romanul într-o problematică mai generală a prozei moderne găsim în articolul: Ciuleandra de S. Damian (G.L., nr. 49, 1965): „Crima dezvăluie dintr-o dată stratul din adîncuri. Fără gestul decisiv, ireversibil, prezența demonului ar rămîne probabil neștiută. Tragicul se află inclus în acest traseu al autocunoașterii. După actul ucigaș, pier tihna, nepăsarea, exuberanța. Crima declanșează resorturile ascunse ale crizei de conștiință." Ca și N. Manolescu, S. Damian propune o apropiere de Străinul lui Camus.

fiică de țărani, bătrînul Faranga hotărîse o expediție prin satele din Argeș. Plecaseră cu automobilul. Făcuseră un popas într-un sat și aici, fiind duminică, văd cu ochi tot mai fascinați străvechiul dans al iubirii și al morții.

„La început, poate pentru că-mi era și foame, nu mi s-a părut nimic deosebit. Hora ca toate horele, fetele așa ș-așa, flăcăii să nu mai vorbim. De altfel, jucau o horă obișnuită fără nici un haz. Apoi a venit Ciuleandra. Ei bine, doctore, cine n-a văzut Ciuleandra nu-și poate închipui ce înseamnă beția dansului. (Se aprinse. Ochii îi luceau într-un zîmbet fierbinte.) Pornește ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se înșiră, se îmbină, probabil, după simpatii, ori la întîmplare, indiferent. Pe urmă, cînd se pare că oamenii s-au încins puțin, muzica prinde a se agita și a se iuți. Ritmul jocului accelerează, firește. Jucătorii, cuprinși de după mijloc, formează un zid compact de corpuri, care se mlădie, se îndoaie, se răsucește și tresaltă cum poruncesc lăutarii. Cu cît se aprind mai tare jucătorii, cu atît și muzica se aţîță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatică."

Nu e, oare, înflăcărata descripție și o metaforă a operei lui Liviu Rebreanu, o abreviere de maximă sugestivitate a c o n s t r u c ț i e i romanelor sale făcînd una cu conținutul lor, astfel cum pornește ca o horă oarecare, lent și cumpătat — ca arta însăși a lui Rebreanu — spre a se încinge apoi dogorîtor, aţîțător, sălbatec?

„Apoi deodată, cu toții, cu pașii săltați și foarte iuți, pornesc într-un vîrtej. Zidul viu se avîntă cînd încoace, cînd încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu cîte-un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, curmat însă și înghițit de năvala ritmului. Acuma șirul, tot încovoindu-se și strîngîndu-se, ca un șarpe fantastic, începe să se încolăcească, să se strîngă, să se grămădească pînă ce se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte care se zvîrcolește pe loc un răstimp ca apoi, pe neașteptate, să se destindă iarăși, ostenit ori prefăcut, în tact cuminte, lăsînd să se vadă fețele roșite și vesele ale jucătorilor. Dar lăutarii se înfurie că s-a înmuiat jocul, își întărîtă iar cîntecul, mai puternic, mai stăruitor."

„Așa, pe loc, cîteva minute, nu știu cît timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frămîntă, tremură, tropăie. De cîteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țiș-

nite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sînii aprinși de strînsoare... Și așa, jocul pare că va continua pînă ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită. Dar brusc, ca și cînd l-ar fi tăiat cu foarfecele, cîntecul se frînge, și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de rîs sălbatic ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute, încît chiar văile se umplu de un cutremur, parcă furia patimei omenești ar fi deșteptat pînă și instinctele de amor de mult înțelenite ale pămîntului..."

Nu e adînc caracteristică la Rebreanu această participare a i n s t i n c t e l o r pămîntului la furia patimilor omenești? Relatarea aceasta, Puiu Faranga o face cu chipul transportat al unui artist, al unui obsedat, schimbat la înfățișare, cu buze arse, cu un avînt neprevăzut. Amintirea Ciuleandrei îl umple — spune — „de o patimă cumplită"... E dansul „ca o manifestare a adorației supreme", amintind dansurile religioase sfîrșite prin sacrificii umane, simbol transfigurat al artei însăși.

A descoperi astfel de sensuri motivului Ciuleandra și a-l izola de roman, făcîndu-l să rezume semnificații ale artei lui Liviu Rebreanu luată în totalitatea ei — căutînd în el ceva din misterul profund, din revelațiile de dincolo de planul concret, superficial realistic, al operei — nu trebuie să pară un abuz. Interpretările, cîte s-au dat pînă aici scrierilor lui Rebreanu, susțin, după părerea noastră, atari ipoteze, tentativa de a privi lucrurile nu numai în planul orizontal, dar într-o perspectivă estetică mai largă. Există, în afară de realitatea materială a fiecărei opere și derivînd firesc din aceasta, o m i t o l o g i e a artei lui Rebreanu, pe care o rezumă clar magia jocului Ciuleandra.

Părăsind această digresiune — necesară înțelegerii mai sugestive, eliberată de concept, a operei lui Rebreanu, — vom observa că, în lămurirea cazului Puiu Faranga, rememorarea de către erou, cu ochi dilatați, a pasionatului dans este un factor esențial. Jocul reîncepe : fascinat de sălbatica-i vitalitate, tînărul boier simte imboldul nerăbdător de a-i încerca puterea de atracție cu propriile simțuri și se repede în horă nimerind l a î n t î m p l a r e una din verigile sale. Veriga se numește Mădălina ; ea va deveni soția sa și va sfîrși în împrejurările cunoscute. Un șir, așadar, de întîmplări legate printr-o logică secretă, neabătută — în a cărei fata-

litate eroul (și autorul!) crede. Prilej de a compune o mică teorie a hazardului — foarte în spiritul superstițios al lui Rebreanu însuși: „Am avut totdeauna — mărturisește Puiu doctorului Ursu — o credință fanatică în puterea hazardului. Sînt convins că hazardul, cu capriciile lui, e promotorul adevărat al tuturor faptelor mari din istoria omului, aș zice al întregii civilizații omenești. Ei bine, acest misterios diriguitor al destinelor noastre mi-a dăruit la dreapta o vecină extraordinară, o fetișcană de vreo paisprezece ani..."

Rebreanu o b i e c t i v e a z ă în personajul sortit nebuniei o proprie convingere, o dispoziție superstițioasă, foarte tenace în el — și face acest lucru ca pentru a se vindeca de o primejdioasă obsesie, tot așa cum obsesia morții și-o revelează și în același timp o abate prin numărul mare de morți și omoruri din opera sa. Este o practică definitorie pentru înțelegerea dinlăuntru a structurii sale, marcată de anumite înclinații, să le zicem m a g i c e, aflate într-o interesantă corelație cu cealaltă natură a sa, la fel de autentică, de constructor — tip voluntar, calculat, eminamente pozitivist. Aceasta din urmă nu trebuie totuși absolutizată — cum adesea se face —, zonele de lumină și cele de umbră coexistînd și condiționîndu-se în portretul intim al lui Rebreanu, nu fără corespondențe cu opera.

Hazardul îi destinase, așadar, pe Mădălina. Revin, era de așteptat, obsesiile trupului: fata „avea carnea ca piatra", „iia albă și înflorată ascundea doi sîni abia împliniți". Îl îndîrjea încă de atunci, din primul moment, înstrăinarea Mădălinei, senzația vădită de neplăcere ce provoca fetei. Dar ea stîrnește în el „o poftă lacomă". Mădălina e adoptată de mătușa Matilda, trimisă la școli străine, educată într-un spirit de distincție mondenă, căreia fata de țăran i se adaptează cu o nobleță firească. Firea ei se schimbă: din veselă și sălbatică, devine liniștită, blîndă, melancolică. Rememorările se rotesc în jurul senzației de înstrăinare, de autonomie ostilă ce i-o deșteaptă imaginea fetei, mai tîrziu a soției, dar, în chip curios, — urmare a unor procese ascunse în subconștient, intuite de scriitor — senzația aceasta se întovărășește subteran, în rememorarea însăși, de jocul Ciuleandra, de nevoia absurdă, tot mai imperioasă a eroului, de a-și reaminti jocul care simbolizează o lume grea de vitalitate și patimă, străină și ostilă lui, și cu atît mai obsedantă. Întreabă (prefăcîndu-se nepă-

sător) pe gardian, pentru că vrea să-și acopere obsesia, din ce în ce mai terorizantă : „— Dar la voi cum se joacă Ciuleandra, Andrei?“ Vrea să-și amintească melodia, vrea cu tot dinadinsul, și nu poate, și asta îl întărîtă, îi dă prin cap să schițeze pașii jocului, poate așa își va aminti, vede cît e de ciudată fixația aceasta, dar nu are ce face, nu se poate stăpîni, și aceasta e nebunia, un proces cu neputință de întors dintr-o evoluție de acum hotărîtă; sare noaptea din pat și de unul singur începe să lege mișcările jocului, prinde cîte ceva, apoi iar îi scapă, întreabă pe doctorul Ursu dacă știe Ciuleandra, simte impulsul — deși e tot mai conștient de nefirescul situației — să-i arate, să joace, să țopăie Ciuleandra, „parc-ar fi avut jar sub tălpi“, scoate și cîte-un chiot (iar obsesia vitalității!), iar „fața-i se aprindea de o bucurie imensă“, nu vrea să plece — cum e sfătuit — într-un alt sanatoriu de teamă că acolo va uita iar, că nu va mai putea n i m e r i Ciuleandra. Foarte semnificativă este dublarea acestei fixațiuni frenetice prin accentuarea sentimentului luciditătii și al responsabilității în fața crimei. Bănuind că doctorul nu crede că e sănătos, cu facultățile mintale intacte, se repede să-l sugrume, strigînd sub puterea aceleiași sălbatice obsesii :
„— Taci!... Taci!... Taci!... Taci!...“ Și joacă, mereu, cu patimă crescîndă, Ciuleandra.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În Crăișorul, Perpessicius[1] definește o „tehnică" deosebită de a altor romane rebreniste, „așa de diferită de eșafodările cu care ne-a deprins d-l Liviu Rebreanu", lipsită, între altele, de „acele scene de cruzime, acel fir de ață roșu, al violențelor". „Și e bine că este așa", cartea reprezentînd „nu o exaltare eroică, nu o reconstituire documentară, cît o povestire de o simplitate insinuantă, ceremonie dintr-un martiraj, un drum din calvarul retrospectiv al neamului..." Eroul este viabil cîtă vreme urmează linia consecventă a „predestinării". În întregimea sa, romanul pare un „intermediu interesant, prin ceea ce aduce deosebit de epica dinainte a d-lui Liviu Rebreanu", vădind „grija de înnoire a romancierului nostru", și „anunță surprizele cîte mai sînt de așteptat de la dînsul".

Aprecieri foarte favorabile face Șerban Cioculescu[2], căruia Crăișorul i se pare a fi meritat o altă soartă, mai bună, decît aceea rezervată, în general, de critica literară: „Crăișorul este cartea d-lui L. Rebreanu care nu s-a bucurat pînă acum de recunoașterea ce i se cuvine... Afară de d. N. Iorga, care recunoaște într-însa, poate mai ales din cauza fidelității ei istorice, «o foarte solidă bucată literară» [...]. Critica a trecut cu vederea o operă însemnată. [...] Ca și cum un instinct ancestral l-ar fi călăuzit, d-l L. Rebreanu, neîngreunat de erudiție și documentare, s-a transpus într-o stare de suflet colectivă, de pe fundalul căreia se detașează luminos conducătorii... Este apoi o siguranță deosebită în conducerea izbucnirii răscoalei, a întinderii ei și a descreșterii treptate... Crăișorul se situează pe planul întîi al operei d-lui Rebreanu..."

---

[1] Perpessicius, Mențiuni critice, III, „Fundația pentru literatură și artă", Buc., 1936, p. 144—147.

[2] Șerban Cioculescu, În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu, Revista Fundațiilor, nr. 2, 1936.

Rechizitoriul dresat de N. Iorga [1] scotea într-adevăr de sub necruțătorul tir critic și pamfletar, căruia supunea operele lui Rebreanu, romanul Crăișorul, sancționat doar pentru „nepotrivitul episod al iubirii teribilului revoluționar cu Domnița Rafaela din castelul de nemeș ungur", încolo însă îl considera „în totul totuși o foarte solidă bucată literară".
G. Călinescu [2] respinge aceste generozități, trimițînd romanul în categoria operelor secundare : „Mișcare colectivă, cruzime, execuții sînt și în Crăișorul, ales poate tocmai pentru aceasta. Dar revoluția lui Horia, deși narată cu îndemînare, nu e adîncită epic și scrierea rămîne o rece biografie romanțată."
„Cu toate că era înzestrat cu toate calitățile trebuincioase unui subiect atît de mare — conchide în același spirit, regretînd că trebuie să fie sever cu marele prozator ardelean, Ion Breazu [3] — d-l Liviu Rebreanu nu ne-a dat opera pe care am așteptat-o... Ea e, într-o oarecare măsură, viața romanțată a lui Horia; dar e, într-o foarte mică măsură, un adevărat roman."
Dintre puținele caracterizări recente, de reținut că Al. Piru [4] definește Crăișorul ca pe o „reconstituire" întocmită „cu multă conștiinciozitate", iar în paginile „lui cele mai bune o narațiune istorică severă", din care se poate scoate „un scenariu pentru un mare film".

Liviu Rebreanu purta cu sine încă din poveștile copilăriei chipul mitic al crăișorului. Răscoalei moților îi va dedica un studiu istoric (1919) și zece ani mai tîrziu un roman. „Visul de dreptate al Crăișorului" l-a urmărit multă vreme și, cum mărturisește, a mers să-i descopere rădăcinile „în munții lui, în satele lui, în țara lui, unde dragostea lui a înflăcărat pînă la jertfa morții atîtea și atîtea mii de oameni". Scriitorul se pregătise minuțios, printr-o documentație istorică exhaustivă, și refăcînd totodată cu piciorul itinerarul răscoalei, spre a-i aspira ecourile :
„Pe șoseaua națională, care exista și atunci, mergînd în sus, spre miazănoapte, treci curînd peste rîușorul Galda, îmbogățit

---

[1] N. Iorga, op. cit., p. 300.
[2] G. Călinescu, op. cit., p. 651.
[3] Ion Breazu, în Dorul vremii, An. I, nr. din 1 febr. 1930.
[4] Al. Piru, op. cit., p. 69—70.

cu apele pîrîului Tibru. Pîrîul acesta a văzut odinioară mulțimea de țărani plecată năvalnic asupra Aiudului, oprindu-se și, ademenită cu vorbe, încheind un armistițiu nenorocit. [...] De la Aiud, peste Trăscău, cobori în valea Arieșului și apoi coteşti spre inima munților, mereu pe drumuri bătătorite de cetele iobagilor răzvrătiți. Cu Baia de Criș încep satele crestate cu slove de sînge în amintiri. Lupșa: de aici au pornit, cînd totul se sfîrșise, în frunte cu popa Moise din Cărpeniș și popa Simion, cel orb de-un ochi, cîțiva țărani zeloși întru urmărirea lui Crișan, care l-au și prins, mai departe, într-o casă din Mogoș. Iată Musca, unde a sosit într-o seară, însoțit de vreo treizeci de călăreți, Crăișorul Horia și a mas la Vasile Macavei. Un bătrîn arată, la marginea satului, o casă: aici a poposit Crăișorul... Apoi orășelul Cîmpeni, reședința șpanului Intze, locul tumultului de la 1782, care a fost și pricina cea mai hotărîtă a răscoalei generale peste doi ani. [...]"

Dacă judecăm după violența mărturisirilor de credință și a probelor care împresurau conștiința scriitorului, C r ă i ș o r u l (1929) urma să fie o carte de mărimea întîi. Document plin de semnificații și de tulburătoare promisiuni, sporind șansele de confirmare a ipotezei fericite, era — un an mai înainte — confesiunea P e u r m e l e C r ă i ș o r u l u i[1]. Articolul are de la început un timbru major, dezvăluind rădăcinile istorice și sufletești ale veneraticei de un tip special, de care se bucură printre ardeleni figura martirului:

„Noi, ardelenii, în lunga noastră viață despărțită, n-am cunoscut decît doi eroi naționali: pe Horia crăișorul și pe Avram Iancu, craiul munților."

Linia frazei, este de observat aceasta, urmează pe aceea a unui grafic interior și a sufletului împovărat de ecouri peste putință de exteriorizat în clișeele limbii și reclamînd parcă un șir de cuvinte noi, prinse în legături dictate direct de vocea conținutului lor.

„H o r i a a f o s t m a i b ă t r î n ș i a f o s t u c i s c u r o a t a ș i a r ă m a s c r ă i ș o r u l n o s t r u."

Este fraza care oferă, oarecum de la sine și prin ea însăși — potrivit unei dezvoltări consecvente —, cheia unei cărți mari. Am spus însă că acest d e l a s i n e nu convenea

[1] Adevărul literar și artistic, dec. 1929.

unui scriitor ca Rebreanu, a cărui natură, pentru a izbuti în artă, cerea un teren mai curînd refractar, cerea obstacolul, senzația de înfrîngere a unui obstacol; cerea și o deviere de anume grad a intenției, aici prea limpede.

„Eroii noștri — scrie apoi Rebreanu — au fost ursiți să fie și martiri. Eroismul i-ar fi înălțat numai, pe cînd suferințele i-au identificat cu mulțimea cea mare a poporului, el însuși îndurător al tuturor umilințelor și durerilor."

Compunînd Crăișorul, prozatorul nu va promova toate concluziile acestei afirmații, despărțind oarecum eroul de generalitatea mulțimii și atrăgîndu-l într-o zonă a individualității. Intuirea mișcărilor sufletului colectiv va dinamiza, în schimb, uriașul mecanism — altfel inert — al viitorului roman, doi ani mai tîrziu.

„Toate povestirile ce le-am auzit din gura oamenilor despre Horia începeau cu un suspin: « Ehei, Crăișorul... »". Dar un „duh" al răscoalei nu înfioară paginile Crăișorului. Din faza prea „cerebrală" (în care părea a se opri la început și Pădurea spînzuraților!), înțelegerea va trece prin straturi subterane și va căpăta tăria unui suflu, abia în Răscoala, căreia i se potrivesc cuvintele de temelie spuse despre Crăișorul, pentru că abia în paginile ei resimțim „taina" și „duhul" locurilor sigilate odată de suferința omenească.

„Prin locurile unde oamenii au suferit mult, unde sîngele omenesc a îngrășat mai greu pămîntul, în atmosferă plutește etern duhul trecutului, se infiltrează în sufletele urmașilor."

Crăișorul urmează foarte îndeaproape înlănțuirea evenimentelor în felul cum acestea se înfățișau autorului studiului istoric Răscoala moților, scris în 1915, publicat patru ani mai tîrziu [1], la o cercetare comparativă ieșind la iveală, dincolo de necesențiale deosebiri, că în raport cu episoadele urmărite în studiul citat romanul este o simplă „transpunere epică" [2], ceea ce poate explica, în bună măsură, absența marelui suflu, totdeauna la Rebreanu expresie a

---

[1] Răscoala moților, București, 1919. Sursa istorică mărturisită o constituie cartea lui N. Densusianu, Revoluțiunea lui Horia în Transilvania și Ungaria, 1784—1785, scrisă pe baza documentelor oficiale.

[2] Silvia Tomuș, Observații pe marginea genezei romanului «Crăișorul» de Liviu Rebreanu, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series philologiae, nr. 1, 1963, Cluj.

inspirației, a „invenției" creatoare, care lasă deoparte, în momentul cînd opera se zămislește, notele și însemnările făcute din vreme, întreaga „documentare" prealabilă. N-a izbutit să devină accent epic fundamental, să se cristalizeze în substructura operei literare, convingerea teoretică și sufletească a scriitorului, formulată în prefața studiului din 1919 : „Tragedia care se zbate în paginile următoare este cea mai grozavă din toată istoria neamului nostru."

Crăișorul se supune unui principiu general, unui fundamental sentiment al literaturii lui Liviu Rebreanu, indicîndu-ne încă o dată cu cîtă intensitate trăia scriitorul obsesia acumulărilor subterane, a crizelor lente rezolvate printr-o eliberare, printr-o explozie de energii comprimate. Acestei acumulări îi lipsesc aici, totuși, cîteva trepte, răbdarea procedării metodice, începînd cu liniștea reală și aparentă totodată, încărcată de curenți electrici, precum în Ion și mai ales în Răscoala. Ca și în Ciuleandra, cădem aici asupra unui moment culminant.
Evocarea situațiilor preliminarii ar fi dat romanului o temelie mai trainică. Ceea ce se relatează aici va deveni, în Răscoala, materia abia a volumului II, scriitorul intuind necesitatea unor capitole de calm prealabil, verigi obligatorii într-o literatură de tip epic și epopeic, în care talentul său era inegalabil. Este de ajuns să-ți arunci ochii pe întîia pagină — hotărîtoare de obicei, începînd cu prima frază declanșatoare a tuturor energiilor — pentru a-ți confirma cu anticipație bănuiala că scriitorul n-a nimerit cheia și că nu-și stăpînește victorios și suveran, ca în capodoperele sale, tonul, luînd parcă la întîmplare o notă minoră. Nu este fraza începutului de drum sigur și major, ci una oarecum abruptă, ușor sacadată, împiedecată, sugerînd nu se știe de ce un brusc povîrniș, și nu ascensiunea înceată, magnific prevestitoare. Și în loc de secreta neliniște ce-nfiorează calmul inițial din Răscoala, în locul acelor „platitudini" amenințătoare, cădem pe locuri lipsite de mister, mișcate doar de o exterioară agitație :
„Prin ceața albă și necăcioasă, pe calea desfundată dinspre Arada, cobora în satul Albac, gîfîind și suduind, Ursu Uibaru, țăran țanțoș, cu cisme ungurești, cu căciula neagră pe-o ureche, gornic în slujba șpanului de la Cîmpeni."

Grăbit de poruncile autorității, gornicul întîlnește chiar la răscrucea drumului „un flăcău cu țundra sură pe umeri", feciorul lui Horia însuși, căruia, fără multă vorbă, îi atrage „întunecat" atenția că taică-său nu se astîmpără și face „numai pozne cu domnii" și lucrurile acestea nu pot rămîne nepedepsite : „Trebuie să mai ia seama și dumnealui, să se ferească și să știe că domnii cu pandurii lor nu-l iartă și nici nu s-or odihni pînă nu l-or vedea în lanțuri ori și mai rău! Așa să știi, măi băiete, și să-i spui și dumnealui să știe și să ia seama!"

Stăpîn, firește, pe toată documentația istorică necesară, pînă într-atît că aceasta îi neutralizează instinctul creator, omorînd în fașe magia, scriitorul intră prea repede și nerăbdător să termine în materia cărții sale : începînd chiar cu cele dintîi pagini știm tot ce era esențial de știut în ordinea superficială a faptelor, care devin absolut previzibile — nu însă în sensul unei superioare și riguroase coeziuni interne, ci în acela, pe un plan mai coborît, al strictei narațiuni. Dincolo de seria lor prevăzută nu se întrevede adîncul, cu misterioasa sa legitimitate, acea „prăpastie văzută printr-o crăpătură" de care Flaubert vorbea în C o r e s p o n d e n ț a sa ca de un corolar al veritabilei creații. Tot ce depășește istoria ca atare este invenție decentă de situații, de episoade uneori prea vizibil c o m p u s e, de categoria celui amintit mai înainte, nimic mai mult decît o foarte fluentă, lipsită de surprize, relatare, făcută conștiincios, respirații scurte, vizibil ritmate, în lipsa marelui suflu larg și continuu.

S-a înțeles, așadar, dintr-o relatare indirectă, rezumativă, că eroul face agitație printre iobagi, face „pozne" și că „domnii", firește, nu vor tolera atari manifestări, de libertate asumată cu de la sine putere, primejdioase pentru ordinea statului. Dar dacă s-a înțeles aceasta, trei sferturi din materia cărții s-a și epuizat și nu asistăm în continuare, în așteptarea efectivei răscoale și a reprimării ei, decît la amănunțirea, în episoade ilustrative, a situației știute, înțelese. Ionuț, feciorul lui Horia, explică deci gornicului — și din astfel de e x p l i c a ț i i e de prisos a spune că Rebreanu n-a făcut niciodată artă — că tatăl său nu e vinovat : „Nu știu, bade, — îl întrerupse Ion deodată cu imputare amară — dar ar mai putea și domnii să ne lase în pace, că tătucu n-a făcut rău nimănui

în lume fără numai bine și-i păcat să-l hărțuiască mereu ca pe un cîine!" Firește.
Interesul artistic se revelează însă nu în cursul propriu-zis al narațiunii, înjghebat fără avînt din asemenea episoade ușor previzibile, dar în anumite accente, în locuțiuni răzlețe și întorsături de frază închizînd în ele, pentru cine este avertizat, mecanismul interior al capodoperelor lui Rebreanu, al Răscoalei ce se pregătește. Cîte un: „Așa să știi, măi băiete", cîte un: „ia seama" sau: „— Apoi că prea bine nu-i, băiete!" sau: „— Na, apoi asta-i altă poveste", un „Bată-te Dumnezeu să te bată!", un „— D-apoi vezi bine — murmură țăranul fără să clintească", toate aceste lucruri de o aparentă gratuitate, lucruri inutile, s-ar zice, de lipsa cărora nimeni parcă nu s-ar resimți, spun mai mult despre Rebreanu, despre ceea ce începe a se cristaliza de pe acum ca intuiție a spiritului mulțimii și a lentelor procese ce au loc, în sufletul acesteia, în pragul irevocabilelor decizii, spun mai mult, deci, decît orice este dincolo de ele, decît tot ce pare — în raport cu narațiunea în sine a fazelor răzmeriței — esențial și necesar. Decît sentimentele lui Ionuț și ale celorlalți, față de reprezentantul stăpînirii: „Îi era urît Ursu Uibaru. Toată lumea îl ura. În doi ani de gornicie a făcut mai mult rău oamenilor decît toți ceilalți gornici împreună", decît toate expresiile, în sfîrșit, prea hotărît ilustrative, ale sentimentului de admirație și respect nutrit de toți față de Crăișor, de vărul său George, spre exemplu: „Dumnealui ar putea numai să vrea, că doar unu-i Horia în țara asta și oamenii îl ascultă mai mult decît pe vlădica".
Faptele se înfățișează într-o ordine firească, mai mult cantitativă, și mișcarea lor, atent urmărită, nu traduce sentimentul, ca în Răscoala, al unei acumulări tensionate, grăbind către momentul fatal, cînd pereții ce adăpostesc fierberea sar o dată în lături de atîta grea apăsare. Vedem pe Horia însoțit de alți delegați mergînd cu revendicări la Viena, la împărat, pe care însă nu-l găsesc, și ei rămîn să-l aștepte săptămîni în șir, folosind timpul pentru a întocmi inventarul scris al suferințelor și cererilor țărănești. Jalba le-o redactează notarul public Ștefan Franz Enyedi, „un om foarte cumsecade, crezător la necazurile celor nevoiași, săritor și cu vorba și cu fapta" etc., cum aflăm dintr-una din acele caracterizări de tip jurnalistic, frecvente în roman,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

în stare a da o idee despre factura modestă a scrierii și despre mijloacele atît de nepotrivite adevăratei structuri a marelui romancier.

Ca notarul să redacteze, e nevoie, firește, ca Horia să-i prezinte cît mai pe larg cum stau lucrurile. Urmează, în consecință, alte pagini de expunere justificativă indirectă, care macină, bineînțeles fără folos artistic apreciabil, ceea ce ar fi trebuit să constituie substanța unui mare sector de roman :

„— De trei ani umblă după mine gornicii și pandurii și toți slujbașii să mă prindă și să mă spînzure... N-am omorît pe nimeni, n-am furat, n-am greșit nimănui, și cu toate astea sînt fugărit și hărțuit într-una ca o fiară" etc. Expunerea merge înainte în acest stil de relatare cursivă, foarte ciudat pentru cine cunoaște vocația, de cu totul altă natură, a scriitorului. În astfel de cazuri, se știe, Rebreanu o scoate cu bine la capăt, dă lucruri onorabile, dar geniul său n-are cum se manifesta :

„Pînă acum vreo șaptezeci de ani noi am fost oameni slobozi. Acolo, în Munții Apuseni, am trăit cum am putut, în sărăcia noastră. Bătrînii spuneau, cînd eram copil, că în vechime am avut un cap al nostru, stăpîn peste întreg ținutul. [...] Atunci, spun dînșii, nici biruri nu plăteau nimănui, ci numai niște plocoane către împăratul, cum fusese obiceiul din bătrîni. Pînă ce, într-o zi, s-au pomenit oamenii cu o poruncă mare care zicea că toți munții, toate casele, toate pămînturile, tot, tot e moșia statului, iar oamenii care le-au stăpînit din moși strămoși sînt iobagii cîrmuirii și îndată au venit slujbași de tot felul să gospodărească, să pună dări și munci..."

Evident că astfel de pagini ar fi trebuit trase în materie epică, și încă ar fi de discutat dacă, traduse epic, ar fi produs o operă de seamă, purtînd sigiliul marelui creator, care, în R ă s c o a l a, tocmai spre a evita documentarul social, alege cu intenție episoade s e c u n d a r e, aparent inutile în raport cu tema s o c i a l ă, cu efecte însă ce se răsfrîng asupra t e m e i și într-un fel cu atît mai tulburător. Oricum ar sta lucrurile, este vădit că aceste relatări de utilitate strict documentară nu ne duc prea departe, neadăugînd ceva peste eseul istoric consacrat de scriitor, cu zece ani în urmă, mișcării țărănești din Transilvania.

În atari condiții, ispita documentarului e mare, și cine ne poate spune dacă eliberarea de sub puterea ei, în R ă s-

coala, Rebreanu n-o datorează cumva experienței *Crăișorului* și dacă ceea ce se petrece aici nu e cumva o jertfă necesară, prin consecințele ei — ulterior fericite — unei edificări lăuntrice, mai concludentă ca oricare alta, pentru că este un tribut de sînge propriu?!

Notarul ascultă binevoitor și-l bate prietenește pe umăr, apoi se despart, dar numai după cîteva zile Horia îi face o nouă vizită, pentru a-și întregi depoziția de interes curat istoric :
„— Măria-ta, să mă ierți, dar mai am să-ți spun cîteva întîmplări pe care n-ai de unde să le știi și pe care trebuie să le scrii nesmintit în jalba către înălțatul împărat, ca să afle tot și să poată cumpăni bine dreptatea..." Continuă așa alte cîteva pagini, notarul „îl asculta cu aceeași bunăvoință, făcîndu-și chiar însemnări după unele lucruri..." Se despart, se văd apoi din nou, relatarea se desfășoară în tihnă mai departe. Hangiul care găzduia pe delegații iobagilor ascultă și el necazurile ce i-au îndemnat pe oameni să ajungă în capitala imperiului și, la un moment dat, prezintă lui Horia un prieten al său, fost grenadir, un nemulțumit de împrejurările prezentului, și care din una în alta spune o vorbă care cutremură noua sa cunoștință, și anume : „Popoarele să mai puie mîna și pe par, cînd nu mai merge altfel!" Cu mai mult noroc, frazele vizionare vor fi reluate în *Răscoala* și vor zgudui pe Petre Petre. În sfîrșit, Horia se arată împăratului — după luni de așteptare —, care, și el, ca toți ceilalți de pe aici, zîmbește binevoitor.
„Copleșit și de amintiri, și de glasul ce-i răsuna mereu în urechi, Horia căzu în genunchi, murmurînd :
— Înălțate împărate..."
Din *Crăișorul* va trece în *Răscoala* sub chipul fantomatic al călăreților în alb, al „vestitorilor", imaginea purtătorilor de misterioase porunci regești, prelungită în penumbra legendei, cu puteri magice asupra sufletului colectiv, ca o metaforă, de fapt — abătută din drum — a năzuințelor celor răsculați și a necesității, lăuntric resimțite, de a se ști protejați și confirmați de o forță morală inflexibilă. Un element al ei simbolizează și slăbiciunea oricărei răzvrătiri spontane, care, dintr-o nevoie adîncă de siguranță compensatorie, caută adăpost sub scutul unei legi, al unei autorități superioare celei față de care, cu toată violența și cru-

zimea, reacționează. Prezența „înălțatului împărat" este, printr-o bună intuiție, estompată în planul prim, spre a lua alte contururi — mitice — în planul secund, luminat numai pe jumătate. Cîteva zeci de pagini arată condițiile prezentării lui Horia la împăratul, așteptarea, îndoiala, speranța, dar episodul audienței, contactul efectiv al delegaților cu înaltul personaj trece în umbră, scapă intenționat relatării directe, acoperindu-se de un mister săgetat doar în răstimpuri de formulări aluzive ori de variante multiplicate oral. Acestea proiectează mai mult aspirațiile mulțimii dornice de schimbare, decît un verificat adevăr. Chiar și povestirile martorilor lasă nedecisă partea de contribuție personală. Petre Nicula din Vidra nu mai conteneşte cu „minunățiile", referințe, adică, „despre audiența la înaltul împărat. De la dînsul s-a aflat întîi cît de bine cunoaște împăratul pe Horia, cît i-e de drag și cum s-a bucurat cînd l-a văzut, cum i-a zis pe nume și l-a întrebat despre necazurile oamenilor, apoi cît de rău s-a supărat dacă i-a spus Horia că domnii nu ascultă poruncile împărătești și cum s-a jurat că are să-i învețe dînsul omenie și ascultare pe toți..."

Este de observat tactul cu care, din toată această parte de legendă a *Crăișorului*, Rebreanu a introdus în *Răscoala* numai cît cereau condițiile noii opere, exigențele ei interne. Ceea ce în *Răscoala* nu are și nu putea avea decît un loc secundar, aici însă, în *Crăișorul*, impunea dezvoltări cu mult mai ample de la care scriitorul nu s-a dat în lături, surprinzîndu-le caracterul legitim și adecvarea.

Mitul bunăvoinței imperiale cu jocul incert al realității și invenției, expresie a necesității unui punct de sprijin în autoritatea superioară, apoi misterul ce înconjură poruncile, hîrtiile primite de Horia de la împărat (mister pe care, de la un moment dat, Horia îl întreține conștient — chiar și după ce el personal și-a pierdut iluziile — pentru că este convins că *altfel nu se poate*, altfel oamenii vor șovăi), tot acest sector — de loc secundar — constituie o latură rezistentă a romanului. Totuși, și în direcția aceasta scriitorul înaintează prevăzător, neîncumetîndu-se să meargă pînă la capăt, poate și cu intuiția — temătoare — că va fi obligat să înfrunte probleme (aceea a compromisului, practic, dintre adevăr și neadevăr, a raportului dintre morală și istorie) de un interes prea teoretic și speculativ, ce nu corespundeau,

cel puțin deocamdată, intențiilor și — probabil — nici mijloacelor sale, altfel orientate. Fie și tangențial, aceste probleme totuși se pun în roman și sînt tratate fără mari acuități, dar, oricum, cu destul firesc și tact, într-un spirit de sobrietate rezervată.

Intuițiile remarcabile nu lipsesc, dar le-ar fi trebuit, cu siguranță, altă desfășurare, un mult mai mare răgaz epic, acea imperială perspectivă de sus, nimerită de scriitor în operele într-adevăr izbutite; așa, însă, clarviziunile, mai ales în direcția crăișorului, eroul narațiunii, rămîn în stadiul unui interesant proiect. Este adevărat că percepția firească a romancierului se exercita în genere asupra sufletului colectiv, al „gloatei", dar tocmai de aceea figura singulară a lui Horia putea căpăta o aură fascinantă : Rebreanu era conștient de marea distanță, generatoare de mit, dintre masele țărănești și C r ă i ș o r u l lor. Or, această conștiință nu generează de la sine m i t u l în dimensiunile sale artistice. Prima imagine a lui Horia în roman are latențe tulburătoare : în așteptarea evenimentelor de al căror deznodămînt este dinainte pătruns, ca de un sentiment al destinului tragic, eroul — cînd toți îl cred plecat în acțiuni importante — se odihnește, parcă spre a prinde puteri, aici în scena dintîi, pentru a îndura cu bărbăție martiriul scenei din urmă :
„Trecu din tindă în casă. Pe pat, cu fața în sus, cu mîinile pe piept, se odihnea Horia.
— Dormi? întrebă Ion uimit.
— Ba! răspunse bătrînul nemișcat.
— Ai venit de mult?
— Am intrat pe ușa dinapoi și m-am așezat să mă hodinesc... Cine era pe prispă? George?... Parcă i-am cunoscut glasul.
— Dînsul — zise feciorul. Dar m-am întîlnit și cu Ursu Uibaru, gornicul, în sat. Și el m-a iscodit, ca și badea George.
— Lasă-i în plata Domnului! încheie bătrînul."
Astfel de latențe, sugerînd misterul unei personalități ieșite din comun, legendare, pe un fond de țărănească bătrînețe, cereau o confirmare. Ele se risipesc, lucind trecător, fără efectul, fără implicațiile așteptate, în cuprinsul unei narațiuni altminteri foarte corecte, pentru a-și strînge sevele îmbătătoare, încă o dată, cu toată puterea, abia în final, în scena de neuitat a crucificării martirului.

Eroul știe din primul moment ce soartă îl așteaptă. Are presimțirea apăsătoare și mîndră a destinului său, care în condițiile date nu putea fi altul. Intuiția aceasta există în roman. Scriitorul nu se-neumetă însă pînă la urmă să clădească trainic, în jurul ei.

Fără a căpăta în roman un caracter organic și nimicitor, și nici — desigur — acces la zonele înalte ale tragicului (pentru că nu au o realitate covîrșitoare în planul artistic), acestе obsesii există în măsura impusă de necesitatea definirii unui personaj — oricum — interesant, schițat în liniile sale esențiale, cu toate că nu posedat pe de-a-ntregul de puterea, de conținutul lor. Horia știe că destinul i s-a profilat într-un sens ireversibil. Nu se cunoaște foarte exact ce i-a spus împăratul, atîta doar că el este singurul care nu împărtășește speranța și bucuria tuturor. Dar el este motorul acestei speranțe! În aceasta stă dramatica ambiguitate a situației sale! Toți povestesc cît de bine l-a întîmpinat împăratul și cum el a promis și s-a jurat că va face dreptate, înlăturînd pe domni, nimeni nu-și poate închipui ce piedici ar sta în calea voinței sale supreme : Crăișorul singur — deși tocmai despre el se povestesc toate, cît de mult îl stimează și-l ascultă împăratul — el singur „se întorcea cu inima mai grea" ca de presimțirea unui adevăr cumplit. Exponent al tuturor — și despărțit de ei toți. Ceea ce pe ei, pe ceilalți, care-l ascultă, îi înflăcărează — conținutul nerelevat al poruncilor împărătești, pe el — care este singurul posesor al acestor atotputernice documente — îl apasă, pentru că, spre deosebire de ceilalți, el știe adevărul. Și acest adevăr este totuna cu conștiința destinului său :
„Traista de piele, umflată cu documente și porunci împărătești, agățată peste umărul stîng, îl apăsa ca o povară chinuitoare".
Dacă documentele spun într-adevăr sau nu ceea ce li se atribuie că spun (și el îi încredințează că da, spun acel lucru hotărîtor), dacă împăratul este sau nu sincer binevoitor — nu are aproape nici o însemnătate. Iată ce înțelege Crăișorul și ce explică senzația de apăsare. De ingenuitatea elementară a celorlalți, pe el îl separă conștiința exactă, lucidă. Iar aceasta ascultă de alte legi, este mișcată de alte resorturi decît de urmările vizitei la Viena. „Soco-

telile" de acolo „nu se potrivesc aici". Conștiința destinului răscoalei, a destinului său ca individ are rădăcini enigmatice a i c i, în locul unde se află el și în p r e z e n t u l său, încărcat de vibrațiile întregului trecut.

Scriitorul, încă o dată, nu se decide, totuși, să adîncească foarte interesantele intuiții legate la Horia de o b s e s i a destinului său, de conștiința deosebirii între el și ceilalți etc., și, în loc de a le urmări cu vechea, știuta sa tenacitate, lasă a se pierde în vag liniile lor de forță, preferînd fie calea reconstituirii documentare, fie pe aceea, mai ușoară încă, a narațiunii romanțate. Întoarcerea la copilăria eroului, trasarea biografiei sale etc. produc pagini uscate, care abat din drum intuiții, cum am văzut, pline de interes. Ce aflăm? Că „îi plăcea" încă de foarte tînăr „să cunoască lumea și oamenii" etc. În rememorările eroului apare întîlnirea „cu o domniță frumoasă ca o zînă din povești, subțire și mlădioasă [...], cu niște ochi negri, mari și umezi, adumbriți de gene lungi și lenețe". Această apariție feminină — angelică, de loc în spiritul violent erotic al scriitorului — va obseda pe Crăișor, avînd un rol de jucat și mai tîrziu în timpul răscoalei. Va fi însă, încă o dată, nu o obsesie plină de putere, din categoria acelora ce știm că domină literatura bună a lui Liviu Rebreanu, ci una vagă, aeriană, ilustrînd o direcție pentru care scriitorul, deși pare a fi avut chemare, n-a găsit niciodată soluția potrivită. Antiidilic prin vocație, cînd alunecă, totuși, în idilă, cade cu totul — și cade fără farmec : „Își dădea seama că visul e primejdios și zadarnic, și totuși nu se putea despărți de el". Aceste vorbe se potrivesc și scriitorului, zadarnicei și sterilei sale ispite pentru astfel de copilării, foarte nepotrivite cu firea adevărată — intuită bine pînă la un punct — a eroului său :

„Citeodată se gîndea să intre catană, să meargă la război, să facă vitejii mari și apoi să se întoarcă triumfător la curtea din Crișior, în fața domniței. Viața îl purta pe căile ei colțuroase, dar nu izbutea să-i alunge din suflet icoanele închipuirii."

Că eroul, prins de imaginea „domniței" frumoase și inaccesibile, apoi desprins de ea prin voință amară și pustiit sufletește („gol de orice năzuințî"), găsește în cauza mare a neamului un mod de a-și afirma, din nou, energiile interioare, este, firește, nu numai verosimil, dar și o idee, o soluție,

în planul artistic, cît se poate de fecundă. Dar în carte această i d e e nu se încorporează, rămîne în tiparul ei rigid, o simplă notație într-un jurnal de lucru :
„Un răstimp sufletul i-a fost gol de orice năzuinți. Trăia de azi pe mîine ca toată lumea, prins numai de grijile mărunte ale vieții. Pe urmă nemulțumirea i s-a îngrămădit atît de mult, că iar a început să fie urmărit de ochii domniței. Dar acuma numai cu mustrare și dispreț, încît îi stîrneau mînie și indignare. Îi apărea mereu și din ce în ce mai stăruitor întrebarea : adică de ce românul să fie numai slugă, veșnic slugă, să slujească pe toți, să fie asuprit și batjocorit și bătut de toți? Țara asta-i românească, și totuși românii sînt slugi în țara lor."
Înflăcărarea imediat consecutivă tristeții erotice și chiar explicată prin ea, cu ocolirea proceselor mai complicate și ignorarea măcar a cîtorva trepte intermediare între o stare și cealaltă, atît de deosebită de prima, toate aceste relații sumar stabilite, în puține rînduri, nu conving îndeajuns, avîntul creator ar avea aici doar un schematic, insuficient punct de pornire. Transformarea unui personaj naiv și abulic în „Crăișorul nostru" rămîne nelămurită. Trecînd fără succes de acest punct, care putea fi unul de răscruce în explicarea eroului (Rebreanu în genere nu excelează în r e t r o s p e c t i v e, pe care le tratează sumar, nedispunînd de mijloacele potrivite în explorarea abisurilor memoriei, domeniu de vaste cuceriri ale prozei moderne), narațiunea reintră în normal. Sînt notate într-o succesiune fluent epică fazele mai însemnate ale mișcării, în bune secvențe de film istoric : frățească luare de contact cu Ion Cloșca („era sufletul cel mai apropiat de inima lui"), încercarea Crăișorului de a spulbera îndoielile venite din „cumințenie" ale fratelui de cruce, pornirea unei noi delegații la Sibiu spre a constata urmările presupuselor porunci împărătești, zadarnicele așteptări de dreptate, peregrinările „de la Ana la Caiafa", dezamăgiri, noi încolțiri ale speranței, iarăși răceala dușmănoasă și amenințările din partea autorității locale, momente de descurajare, altele de îndîrjire („Asta-i dreptatea domnilor, oameni buni, vedeți?... Precista și soarele lor de domni!"), hotărîrea de a trece la acțiune („să se năpustească asupra domnilor și să-i omoare, iar curțile lor să le facă praf și cenușă"), apariția priceputului, vechiului ostaș Crișan („Uite, dumnealui, e omul care ne trebuie"),

învoirea, stabilirea înțelegerii între cele trei căpetenii („— No, să ne fie întîlnirea într-un ceas bun și cu noroc!"), repezi sondaje în starea de spirit a masei țărănești și rezultate nu tocmai încurajatoare („— Dumnezeu știe", „— Noi n-avem nici o putere" etc.), hotărîrea Crăișorului de a apela la argumentul „poruncii împărătești" fără de care oamenii nu se-ndeamnă la răscoală („Oare pe bolnav nu-l minți spre a-l sili să urmeze anume cură grea cînd e vorba să-i scapi viața?"), asigurări că totul se va face „cu voia și porunca împăratului", jurămîntul de credință, ridicarea satelor („Hai, feciori") potrivit planului chibzuit dinainte, începutul „rebeliei", uciderea domnilor și prădarea curților domnești, urnirea cu tot mai mare amploare a răscoalei într-un elan frenetic de libertate, constituirea „oastei țărănești" („A noastră-i lumea!"), „lovirea" orașului Abrud, cuibul stăpînilor („La Abrud cu Dumnezeu înainte"), osîndirea trădătorilor, momente de mare expansiune populară („— Vivat crăișorul nostru!... Vivat Maria Terezia!"), ivirea forțelor autorității, noua întîlnire cu domnița din Criștior și porunca lui Horia ca ea și însoțitoarele ei să fie lăsate în pace („— Duceți-vă cu Dumnezeu... Noi nu ne războim cu muierile!... Duceți-vă..."), activizarea „cătanelor împărătești", semne, așadar, de ostilitate din partea autorității supreme, presupus protectoare ale dreptății celor răsculați, fazele de răspîntie ale mișcării, de descreștere („Cloșcuț, frate de cruce și tovarăș credincios în toate, iacă începe sfîrșitul visului nostru!"), mulțimea bate în retragere („— Am greșit, Măria-Ta, vedem prea bine..."), reprimarea în masă („Vin cătanele"), Horia dă poruncă aspră ca „tot omul" să se întoarcă la casa sa și el însuși pleacă în căutarea unui adăpost, să rămînă ascuns pînă ce se vor ivi noi posibilități de acțiune, prinderea lui Horia, urmare a unei trădări („Iuda"), Horia, „craiul valahilor", și Cloșca sînt purtați prin sate cu lanțuri la mîini și la picioare, trecerea convoiului pe străzile Bălgradului, temnița, gîndurile Crăișorului („Se mira în sine cum n-a întrevăzut el de la început acest sfîrșit, a d i c ă c u m n u l - a ș t i u t l ă m u r i t, c ă c i d e p r e s i m ț i t l-a p r e s i m ț i t m e r e u" — s.n.), conștiința împăcată de sentimentul destinului istoric („Ș i t o t u ș i — s.n. — nu-i părea rău de ce s-a făcut. Își zicea că acuma a ajuns zvonul pretutindeni despre necazurile și dorurile românilor"), judecata în fața înaltei comisiuni

aulice, Horia rămîne neclintit în tăgadă, cerînd numai să vorbească cu „Înălțatul Împărat", sentința citită în fața trupelor, supliciul și moartea.

Scenele din urmă sînt magistrale și în metalica lor concentrare, în marele fior de milă ascuns sub relatarea necruțătoare, în exactitatea, neșovăitoare, a detaliilor psihologice și materiale, regăsim pe adevăratul Rebreanu. După citirea sentinței, sufletul eroului e stăpînit, acum în vecinătatea morții, de liniștea definitivei înstrăinări. Vorbește cu paznicii despre moartea lui ca despre un lucru care nu-l mai privește și lipsit de însemnătate. Venind vorba despre călăul destinat să îndeplinească înfricoșătoarea sentință și afirmîndu-se că e priceput în tainele meseriei, „Horia recunoscu că un călău bun e mare lucru", e bine că el își cunoaște meșteșugul cum trebuie. Cînd soldații, feciori tineri, mărturisesc că nu văzuseră încă o execuție („nici măcar o tragere pe țeapă"), Horia, ca om mai umblat prin lume, le relatează o întîmplare de acest soi, tot o frîngere cu roata, cum și el aștepta, iar unul din paznici exclamă: „— Doamne, măcar de-aș fi de serviciu și în ziua execuției", și abia această exclamație îi dezmeticește, pe toți trei, aducîndu-le în față teribila prezență, concretă, a morții unuia din ei. Tot capitolul R o a t a este făcut din observații de asemănătoare acuitate și din replici parcă inspirate scriitorului de forța unei siguranțe suverane, mai presus de ființa sa [1]. Cînd dis-de-dimineață, un lăcătuș vine să-i scoată lanțurile și-și începe lucrul său bombănind, Horia întreabă:

„— Așa dară, azi are să fie...?

— D-apoi altfel de ce ți-ar lua fiarele? se răsti căprarul ursuz. Azi, azi! Poți să și zici ocinașele!

— No bine — murmură Horia liniștit, parc-ar fi fost vorba de altceva."

Mulțimea asistă la execuția celor două căpetenii, arsă de curiozitate și nerăbdare, mai ales compusă din orășeni veniți de

---

[1] Comentariile critice dau, de altfel, votul lor unanim capitolului final: R o a t a, cu marele episod al execuției. Al. Piru consacră romanului („narațiunea istorică severă") numai cîteva rînduri, în care toată prețuirea merge către aceste „pagini cutremurătoare, de o înaltă valoare literară". Mai generos în caracterizarea de ansamblu, găsind un „coeficient de artă profund specifică" într-o „carte modestă" judecată în sine, Al. Săndulescu (G.L., nr. 49, 1965) selectează, cînd trece la analiza concretă, aceleași scene: „momentul cel mai dramatic și mai cutremurător" și foarte puțin din altele.

bunăvoie, dornici — înregistrează scriitorul — „de spectacolul chinurilor". Pe estradă călăul în costum roșu se învîrtește de ici-colo, dînd porunci febrile ucenicilor, ca pătruns de firească voioșie a oricărei munci bine făcute.
Chemat să-și ispășească osînda, Cloșca urcă pe estradă „uitînd să mai sărute crucea", și pentru că „toaleta execuției trebuie să dureze", mulțimea își pierde răbdarea „mai ales că și călăul, spre a-și dovedi meșteșugul, face exces de meticulozitate și se mai și oprește să se înjure pe țigănește cu ucenicii".
În sfîrșit, în deplină tăcere, începe spectacolul decupat de scriitor într-o descripție glacială, continuă, ce înnăbușă orice freamăt interior :
„Călăul se apropie, potrivește roata perpendicular deasupra picioarelor condamnatului întins jos și imobilizat, o ridică cu amîndouă mîinile puțin și apoi lovește cu ea scurt gleznа dreaptă. Zgomotul osului zdrobit instantaneu e acoperit de un răcnet prelung ce izbucnește din pieptul lui Cloșca.
Mușchii corpului legat cu sfori și cu curele se strîng și se întind ca niște rîme. Îndată ce gemetele slăbesc puțin, călăul repetă lovitura asupra gleznei stîngi. Apoi, treptat și pe rînd, fluierele, genunchii..."
Tonul plin de reținere, vorbele seci și exacte depănîndu-se într-o pînză monotonă dau un contur de halucinație clară tabloului, în care supliciul apare ca provocat de un monstru cu mișcări necesare, obligate, implacabile, ce scapă cu totul intenției de dirijare, puterii și voinței umane.
Gîndul, singurul gînd al lui Horia în momentul supliciului fratelui său („că nu și-a luat rămas bun de la dînsul și că de aceea suferă atît de mult pînă să moară"), gîndul acesta rătăcit și singular „îi umbla prin creieri ca o muscă într-o casă pustie, alergînd de ici-colo, fără preget și fără astîmpăr și fără odihnă".
Vine rîndul lui Horia, care mai întîi se închină și urcă neșovăitor treptele estradei. Liniștea sa, contrastînd cu țipetele omenești ale osînditului de mai înainte, introduce un ton nou în violenta monotonie a tabloului. Dar e urmată, cînd călăul pune iar mîna pe roată și lovește scurt, de un țipăt zguduitor pentru toți, pentru că se raportează la puterea de stăpînire și liniștea de înainte a Crăișorului.

„Țipătul însă se curmă brusc", și atunci ofițerul execuției face semn „călăului să aplice lovitura de grație". „Roata se ridică repede și căzu a doua oară. Crăișorul, cu pieptul sfărîmat, era mort."

Cartea se încheie pe acest schimb de replici între ofițeri, tipic la Rebreanu, expresia voinței sale de a nu schematiza în alb și negru și de a nu refuza nici exponenților unei forțe monstruoase, fremătătoarea, oricît de ascunsă și de neînțeleasă, notă de omenesc, comună tuturor celor sortiți să trăiască—prieteni și dușmani—împreună, sub același soare :

„— Cel ce primește moartea atît de liniștit, orice ar fi greșit, e un om! murmură un locotenent foarte tînăr.

— Un om?... Mai mult decît un om! zise maiorul cu ochii umezi."

Liviu Rebreanu este unul din puținii m a r i s c r i i t o r i, care, cu mijloace așa de simple, dezarmante, încît par misterioase, știu să obțină un efect copleșitor. A comenta în stilul și cu tehnica obișnuită a criticii literare astfel de pagini imposibil de parafrazat este cu siguranță o impietate.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

Examinat pe temeiul unor criterii prea generale și inadecvate, romanul Răscoala este trecut de o bună parte a comentatorilor în seria operelor secundare. Astfel, B. Munteano, ale cărui verdicte sînt reprezentative întrucît, de cele mai multe ori, rezumă opiniile criticii, îl consideră, în rînd cu Crăișorul, „d'une réussite moins impressionante"; „étude romanesque de la jacquerie de 1907, une étude parfois longue et parfois sommaire, mais pénétrante et bien construite" [1].

Numeroși recenzenți își declaraseră într-adevăr, fără menajamente, nemulțumirea, certînd pe romancier că nu-și... „respectă" cititorii „prin mai multă atenție acordată artei sale". Astfel, ca să luăm un exemplu, cu valoare reprezentativă, un oarecare Const. D. Ioneseu [2] deplînse faptul că Rebreanu „neglijează categoria lectorilor serioși și caută să intre în gusturile amatorilor de senzațional, de picant și obscen". Era denunțată superficialitatea: „intuiția d-lui Liviu Rebreanu n-a pătruns pînă la resorturile tainice ale țăranului nostru. Privirea sa explorează la exterior..." „Bestialitatea este exploatată pentru bestialitate... Autorul o cultivă spre a fi pe placul publicului cu gusturi de mahala..." Constată, în continuare, coborîrea „nivelului artei", „dibuirile" neîngăduite unui prozator serios, nu mai puțin „pozele ieftine". Într-un cuvînt: „un romancier consumat" și o operă care, regretabil, „în loc să marcheze o etapă de promovare în literatura d-lui L.R., o dă în urmă..."

Înainte de a consulta verdictul criticii profesionale, să trecem în revistă alte cîteva opinii (de astă dată favorabile, luînd poziție față de neînțelegerea unora, indiferența, inerția altora)

---

[1] B. Munteano, op. cit., p. 228.

[2] Calendarul, nr. din 25 ianuarie 1933.

formulate jurnalistic — semnificative, în felul lor, pentru răsunetul cărții în conștiința publică a epocii.

I. Valerian[1]: „Problema pămîntului pusă în Ion este magnific amplificată aici cu mijloace noi, dovedind că autorul este în continuă devenire. Cu romanul de acum, d. Liviu Rebreanu reintră în seria luminoasă pe care i-o dorim cît mai lungă."

George Drumur[2]: „În scrisul d-lui Rebreanu e parcă un fluid care se interpune între cititor și operă". Recenzentul semnalează totuși că Răscoala „nu atinge nivelul lui Ion".

Ion Breazu[3]: „Mai mult încă decît în întîiul roman, d-l Rebreanu și-a valorificat în Răscoala calitățile d-sale epice. Balastul liric și descriptiv, care atîrnă ca o piatră grea de scrisul romancierilor noștri, a fost redus la limită."

Al. Robot[4]: „Iată de ce cred că Răscoala e o carte atît de bună, mulțumind așteptarea bălăcită în mediocritate a cîtorva ani. Pentru d-l Rebreanu nu aș găsi un alt omagiu."

Silviu Bardeș[5]: „scene shakespeareene... Critica nu i-a dat atențiunea cuvenită."

Dan Petrașincu[6]: „Nu am citit o cronică la Răscoala care să-mi fi mulțumit conștiința... Cred că la un moment dat și după o cultură asimilată spiritualmente, poți să citești o astfel de carte fără a-ți înfrîna entuziasmul... Voi accentua pe ceea ce nu s-a discutat în recenziile Răscoalei. Care cititor al ei nu a rămas impresionat de virilitatea, de caracterul cosmic care se degajează din descrierea pămînturilor..."

„Oricît ar fi de inutilă o bună parte a primului volum — sună verdictul lui E. Lovinescu[7] asupra Răscoalei — în pregătirea atmosferei mai mult urbane a răscoalei, tot ce privește răscoala în sine vădește aceeași magistrală putere de evocare realistă prin îngrămădirea amănuntelor și epi-

---

[1] I. Valerian, Viața literară, An. VII, nr. 141, 1933.
[2] G. Drumur, Junimea literară, nr. 4—6, 1933.
[3] Ion Breazu, Gînd românesc, nr. 1, mai 1933.
[4] Al. Robot, Rampa, nr. din 14 ianuarie 1933.
[5] Silviu Bardeș, Abecedar, nr. 13—14, 1933.
[6] Dan Petrașincu, România literară, II, nr. 64, 1933.
[7] E. Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane, p. 242.

soadelor, aceeași destoinicie a mînuirii maselor, care fac din L. Rebreanu cel mai mare creator epic al literaturii române."

Nici G. Călinescu [1], care la apariția romanului scrisese o admirabilă și pasionată pagină în *Adevărul literar și artistic*, nu ezită mai tîrziu în *Istoria literaturii...*, cînd era momentul a da eventual o altă judecată, mai prudentă, să înscrie *Răscoala* printre capodopere. El conferă scriitorului atributul de a fi „aproape genial" în reprezentarea *gloatei* și în tonalitatea de ansamblu („neagră-verde"), în schimb înmulțește rezervele parțiale, considerînd, de pildă, că este *insuficient* „tot ce privește viața sufletească a omului de oraș complex..." și că „observarea individului de la oraș, cu suflet mai complicat, e nulă", constatare care va susține și judecata sintetică de la sfîrșitul capitolului, cu note bune și rele. „Cînd însă e vorba de țărani, văzuți în masă, lucrurile se schimbă. Scriitorul redevine genial." „Avem de a face aici cu un țăran colectiv, cu o psihologie de gloată."

Cronica lui Pompiliu Constantinescu [2] vede în *Răscoala* o „evocare de aglutinate episoade a revoluției țărănești", iar ca metodă epică „o fidelă punere în practică a dogmei realiste a lui Stendhal, a cărei viziune plastică cerea o reducere a imaginei globale în fragmente expresive, statistic concentrate, spre a alcătui un șuvoi de fapte care să sugereze o atmosferă". Celor „două sute de pagini", cîte se considerau necesare lui Rebreanu spre a dovedi că este un mare romancier, criticul le adaugă „încă o sută de file", întrucît „răscoala, ca fenomen de perpetuă iluzie artistică, ne prinde în magia ei epică cu deosebire în a doua parte a evocării".

Interesant, totuși, că Pompiliu Constantinescu apreciază ca foarte izbutite cele „trei ipostaze diferite ale marelui proprietar agricol", Miron Iuga, Grigore, Nadina, un mare pas înainte față de imaginile corespunzătoare din proza semănătoristă și poporanistă: „Cu detașare egală, cu obiectivitate realistă și impasibilitate în evocare, d. Rebreanu lichidează și în acest aspect cu metoda tendențioasă..." Remarcă, apoi, dinamismul intens al volumului II, prezentarea fenomenelor de „psihoză colectivă", „n-o vezi în mobilele ei ab-

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, *Compendiu*, p. 321.

[2] Pompiliu Constantinescu, *Vremea*, nr. din 5 martie 1933.

stracte, dar o simți în realitatea ei palpabilă". O circulație subterană între spirite creează ceea ce s-a denumit abstract „psihologia mulțimii". „Tipurile urbane sînt mai puțin reliefate..." Spirit foarte sistematic, Pompiliu Constantinescu ține să declare că în Răscoala, spre deosebire de Ion, „scenele de efect ni se par artificioase : castrarea lui Aristide Platamonu... și violarea Nadinei de Petre Petre (rural deformat de freudism) ni se par mai mult de efect exterior, decît episoade organic integrate în psihologia țăranului".

Tudor Vianu[1] va înregistra că Răscoala aduce prin viziunea mulțimii un element „cu totul nou" în scrisul lui Rebreanu. Exemplifică, însă, printr-un dialog cules din acest roman, ceea ce i se părea a fi absența unei „înzestrări speciale în direcția intuiției limbii vorbite".

Observații de un adevăr astăzi consacrat face și Perpessicius[2], în cronica din Cuvîntul. „Răscoala reconstituie toată acea epocă electrizată de acum un sfert de veac... Este adevărat că autorul lui Ion dovedise în ce măsură își stăpînește subiectele și cu ce neînduplecare le mînă pe orbita destinelor lor strict epice. De astă dată, dificultatea era nemăsurat mai mare. În locul unui caz individual se ridică psihoza unei pături întregi." Ca și în Ion, ca și în Pădurea spînzuraților, eroii Răscoalei merg „pe un drum predestinat", pe „drumuri de fatalitate". De altă părere decît G. Călinescu (Titu Herdelea nu-și poate îndreptăți prezența) și Pompiliu Constantinescu, pentru care existența lui Titu Herdelea este „periferică romanului", iar situația lui „de raisonneur atît de simțită, încît în economia acțiunii ne putem dispensa de ea", Perpessicius dezvăluie cu multă subtilitate că el reprezintă „acea umbră în care se vor stinge asperitățile și acea surdină față de care multe din evenimente s-ar fi amplificat inutil". Armonizîndu-se, „Titu Herdelea și Grigore Iuga" sînt „ca două emisfere ale aceluiași suflet. Aceeași înțelegere pentru iminența justiției țărănești îi animă și aceeași resemnată acceptare a împlinirii celor ce sînt scrise să se întîmple". Criticului nu-i vor scăpa impresiile provocate de intuirea subteranelor operei. Răscoala „se decantează ca o drojdie ce se lasă la fund, care va ameți și va pierde, fără

[1] Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, p. 330 și urm.
[2] Perpessicius, Cuvîntul, nr. din 5 febr. 1933.

chip de scăpare, această mulțime". În fine, Perpessicius va avea, singur în epocă (numai Rebreanu însuși, în intimitate, va crede la fel!), curajul de a situa Răscoala deasupra „marelui roman polonez Țăranii al lui Reymont".

Orice „ar face" Rebreanu, remarcă Șerban Cioculescu [1], „versantul social al vieții își revendică drepturile și cîștigă procesul pînă la urmă", vocație, desigur, perfect adaptată scopurilor, mai ales, ale Răscoalei. În judecata sintetică [2], criticul va scrie: „Învinuirii d-lui N. Iorga, după care d. Rebreanu nu ar fi scris nici o pagină de antologie, i se pot opune numeroase fragmente din Răscoala. Necolorat, nepitoresc, prozaic, împovărat de unele expresii vulgare, scrisul d-lui Rebreanu nu realizează un canon artistic. Aplicat asupra unui material abstract și analitic, suferă de o precaritate netăgăduită (idee ce duce, cum știm, la reaua opinie a lui Șerban Cioculescu despre Pădurea spînzuraților — n.n.). Cînd este însă vorba să cuprindă realitățile țărănești, scrisul său este adecvat la obiect... Prin alte cuvinte, d. Rebreanu este defavorizat de expresie de cîte ori își depășește domeniul intuitiv în care excelează, și anume acela țărănesc... În d. L. Rebreanu noi salutăm pe cel dintîi mare cîntăreț al clasei noastre fundamentale: țărănimea. Nu se diferențiază structural de ea. O reprezintă viguros prin limpezime, bun-simț, măsură, stăruință, voință de înfăptuire. Conștiința sa are un admirabil ritm tehnic."

Alți comentatori avizați nu vor întîrzia să-și motiveze aprobarea față de acest roman, primit, în genere, mai rece decît se cuvenea. Ion Biberi [3] va nota că primul volum al Răscoalei sugerează „une cadence de vie étouffée et une sort de malaise", romanul în întregul său fiind o epopee sumbră, deznădăjduită; totuși: „c'est le souffle d'humanité de cette oeuvre qui lui donne sa véritable signification".

Un studiu publicat zece ani după Răscoala în Revista Fundațiilor [4] încearcă o explicare a particularităților

---

[1] Aspecte epice contemporane, Revista Fundațiilor, nr. 10, 1934.

[2] Șerban Cioculescu, În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu, Revista Fundațiilor, nr. 2, 1936.

[3] Ion Biberi, Études sur la littérature roumaine contemporaine, Paris, 1937, p. 48.

[4] Eugeniu Todoran, Realismul lui Liviu Rebreanu, Revista Fundațiilor, nr. din decembrie 1942.

naționale și sociale: „S-a formulat în critica românească ideea că Liviu Rebreanu a prins atît de bine fenomenul social din 1907 încît răscoala descrisă de el e o «revoluție tip», de oricînd și de oriunde, ca și revoluția franceză, rusească etc. ... Ideea este pasibilă de anumite rectificări. Tocmai pentru că scriitorul a prins bine fenomenul social, a descris o răscoală țărănească, o mișcare rudimentară, pornită din pasiunea pentru pămînt, prin urmare deosebită și de revoluția franceză, și de cea rusească. [...] Pentru că pasiunile au la originea lor tendințe care răspund unor necesități vitale, realismul îl îndreaptă pe Rebreanu spre clasele de jos, încleștate mai puternic cu viața."

Cronica din Viața românească[1] reia observația că scriitorul „excelează în punerea în mișcare a mulțimii, cînd patimile pornesc din adîncul sufletelor învolburate. [...] Scena pregătirii luptei dintre țărani și armată este de un dinamism excepțional și de o lărgime epică remarcabilă." Recenzentul obiectează neaprofundarea „păturii culte", vizibilă în faptul că Nadina „nu este suficient interiorizată", apoi că „analiza lui Petre Petre este șovăielnică, lipsită de claritate și de pătrundere", în fine, că fraza este „uneori monotonă, lipsită de eleganță (!) stilistică". Supremul patetic admirator al Răscoalei, pe care-l consideră cel mai bun — dacă nu și singurul! — roman românesc este Eugen Ionescu[2], într-o pagină a memorabilului Nu. „Răscoala este, de departe, cel mai bun roman românesc. Iată de ce nu a fost observat prea mult de critică. Am să scriu cîndva, poate, care îi sînt calitățile. E suficient deocamdată să vă semnalez cît de regretabilă este lipsa de considerație dorită care a acoperit frumusețea unică a acestei cărți — grandioasă și bogată ca o epopee."

La primirea în Academie, Ion Petrovici[3] amintește, printre meritele scriitorului, pe acela de a fi zugrăvit în Răscoala „medii cu care n-a avut atingere directă și cu atît mai mult experiența lor nemijlocită". Trecînd peste Pădurea spînzuraților, Alexandru Piru[4] consideră

---

[1] Emil Pușcariu, Viața românească, nr. 1, 1934.

[2] Eugen Ionescu, Nu, Buc., 1934, p. 151.

[3] Ion Petrovici, op. cit., p. 264.

[4] Al. Piru, op. cit., p. 70—84.

Răscoala „a doua veritabilă capodoperă după Ion și totodată creația sa de maturitate". „Chiar dacă nu toți eroii au aceeași pondere în acțiune, trebuie să recunoaștem scriitorului, pe lîngă o viziune justă a raporturilor sociale, o colosală putere de a crea și mișca mulțimi, întocmai cum un general mișcă pe cîmpul de luptă mari armate." „Impenetrabilitatea sufletului colectiv este transcrisă cu multă subtilitate de Rebreanu, desăvîrșit psiholog în această privință și artist al stilului oral." (De comparat această apreciere cu extrasele din Tudor Vianu, Arta prozatorilor români — n.n.) „Nici o operă a literaturii noastre dintre cele două războaie mondiale nu a pus mai cu putere o problemă socială și nu a tratat-o mai profund, la un nivel artistic similar." Ov. S. Crohmălniceanu [1] previne ca neîntemeiat „reprosul unora că Rebreanu, dintr-o veche înclinație naturalistă, insistă disproporționat asupra ororilor... În această izbucnire furioasă a revoltei colective, romancierul ar fi greșit dacă s-ar fi străduit să ascundă momentele inerente de violență." Judicioasă și observația că la Rebreanu caracterizarea vorbirii țăranilor se face mai puțin prin particularitățile limbajului, „cît prin gest, prin ansamblul dramatic". „Detașarea lui Liviu Rebreanu — scrie Dumitru Micu [2] — este expresia unei elevații lirice. Romancierul fixează atent, fără tresărire, întîmplări cumplite, scene sîngeroase, încredințat că acestea aparțin inevitabil ordinii vieții descrise. Noi gîndim, firește, altfel, fără să admirăm prin aceasta mai puțin impunătorul edificiu durat de scriitor în cuprinsul epicii românești."

Într-un interviu publicat în Spre ziuă (nr. 1, 1923), Rebreanu, după ce anunță că romanul Minunea minunilor (neterminat pînă la urmă!) va apărea cu siguranță „la toamnă, întîi în Viața românească", declară că și Răscoala („un fel de urmare a lui Ion") așteaptă „mai demult o ultimă transcriere" (s.n.). Viziunea Răscoalei și necesitatea ei Rebreanu mărturisește a le fi resimțit pe cînd lucra încă la Ion: „Răscoala este continuarea

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, Studiu introductiv la Opere alese, I, de Liviu Rebreanu, E.P.L.
[2] D. Micu, Răscoala, C. L., nr. 49, 1965.

firească a lui Ion. Am avut viziunea acestui roman încă din timpul pe cînd transcriam pentru tipar Ion. Dacă Ion e simbolul individual al țăranului român setos pînă la patimă de pămîntul lui, Răscoala este simbolul colectiv al aceluiași țăran, simbol al energiilor de care dispune el în contact cu pămîntul."[1] Amîndouă aceste romane ar fi urmat, potrivit intenției lui Rebreanu, să se integreze într-o viziune majoră a vieții țăranului surprins în experiențele sale de temelie: „Voi descrie într-un alt roman, intitulat poate Întunericul, cum s-a comportat țăranul român în marele nostru război, și apoi, ca un corolar deasupra acestora, am ideea unui roman intitulat Pacea, în care viziunea se întregește armonic, într-un stat român mare și consolidat. Bineînțeles că toate acestea nu trebuie să te facă să crezi că aș urmări realizarea unui ciclu — și nici măcar vreo apoteoză filozofică a țăranului. Urmăresc o simplă viziune, atît..."

Reținem precizarea că Rebreanu, în Răscoala, și poate cu atît mai puțin în Ion, n-a urmărit o idealizare, o „apoteoză", cum s-au grăbit să deducă unii comentatori ai săi. Scriitorul aduce în continuare detalii legate de geneza marelui roman:

„Nici n-am fost în țară pe timpul răscoalei țăranilor. Sugestia mi-a venit întîia oară cînd am citit Țesătorii a lui Gerhardt Hauptmann. E vorba acolo tot de-o răscoală, a țesătorilor. Mai tîrziu, pe cînd scriam la romanul Ion, începea să mi se închege în minte, încă nebulos, acțiunea Răscoalei. În vederea acestui roman, pentru că voiam să redau atmosfera fidelă a marei răscoale țărănești — am citit aproape tot ce se scrisese relativ la ea, am răsfoit manuscrisele de la Academie și, apoi, imaginația și experiențele mele precedente au completat totul. Ba, chiar, m-am dus «la fața locului» — prin ținuturile pe unde răscoala din 1907 lăsase urme și amintiri mai crîncene. Am vorbit cu țărani, cu boieri, am privit, mi-am imaginat... și apoi lucrul a început încet, logic..." După ce s-a documentat temeinic, a cunoscut oamenii și locurile răscoalei și a purtat cu sine proiectul Răscoalei vreme de douăzeci și cinci de ani — i-au fost necesare, o dată așezat la masa de lucru și hotărît să

[1] Cu d-l L. Rebreanu despre romanul «Răscoala», Adevărul literar și artistic, nr. din 30.VI. 1935.

redacteze, douăzeci și una de zile și nopți frămîntate, chinuitoare, spre a găsi fraza salvatoare care deschide romanul, fraza care i-a oferit, ca pe un dar nesperat, cheia tonalității romanului, îngăduindu-i să treacă mai departe, să pătrundă în lumea nouă a creației și s-o sondeze în adîncimea ei, fraza consolidată în amintirea tuturor: „— Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul român" (s.n.).

Mecanismul „incubației" și al revoltei sociale, în condiții naționale specifice, frămînta pe scriitor în anii cînd pregătea „transcrierea definitivă" a Răscoalei. Ajunsese la concluzia atunci că, deși nu se caracterizează de fel printr-o gesticulație istorică spectaculoasă, poporul român ajuns la capătul răbdării „izbucnește" ori de cîte ori fărădelegile și asuprirea amenință să-i înnăbușe ființa.

„Neamul nostru știe să rabde toate fărădelegile, toate asupririle, toate chinurile. Numai cînd e amenințat să se înnăbușe izbucnește în iureș de foc și de sînge" și „se apără distrugînd, cere omenie cu țipăt care străbate pînă în tăriile cerului" [1]. Nu ni se pare contestabilă observația că Răscoala primește ecourile interesului crescînd al lui Rebreanu, în acea epocă, față de fenomenul social, în genere, față de procesul revoluționar în special. „Anii antitezelor — declară Liviu Rebreanu într-un interviu [2], cîteva luni înainte de apariția romanului — trăiesc vijelios sub ochii noștri prea adesea deprinși să contemple abstract icoanele adînc gravate ale vieții materiale și sufletești. Iată de ce îmi place să cercetez experiența rusească; obișnuință de laborator al creației." Se arată preocupat de experiența comuniștilor ruși, de „voința fantastică" a acestora, care „stăruie să clădească o lume cu desăvîrșire nouă, pe ruinele celei vechi pe care a distrus-o din temelii". „Ce va rezulta din cumplita sforțare de energii, din munca uriașă, din entuziasmul nemărginit, din ura înflăcărată, din suferințele violente ce se cheltuie acolo, e taina viitorului. Lucru sigur e că experimentul comunist va schimba înfățișarea civilizației umane..."

Cum am spus, e ușor de observat că voind a evita luarea de contact prea directă, izbirea frontală de necunoscutul

[1] Metropole, p. 85.
[2] Horia Roman, De vorbă cu Liviu Rebreanu, Adevărul, nr. 14 826, 1 mai 1932.

Răscoalei, Rebreanu „și-a făcut mîna" scriind Crăișorul. În rostirile lui Horia presimțim cu auzul vuietul mîniei și al puterii colective: „— Omul tot rabdă, rabdă pînă ce se umple măsura și nu mai poate răbda, și atunci... Doamne ferește!"

Aceasta este, de altfel, tema „muzicală" fundamentală a viitorului roman. În Răscoala ea va ieși din adîncuri, smulsă trudnic din realități îndelung studiate și eliberată de tiparul abstract, care, în Crăișorul, încă se simte. În Răscoala, motivarea va fi grandioasă și atît de convingătoare și în firea vieții, încît va pierde din caracterul — acolo — prea „logic", pentru a cîștiga în adîncimi și ecouri atît de departe împinse încît par misterioase.

Murmurul nemulțumirii celor mulți umili, neîncrezători, începe a suna de aproape în urechea lăuntrică a scriitorului, și se fac percepute acolo voci răzlețe ce se vor aduna, pentru Răscoala, într-un vuiet total.

„— Asta-i dreptatea domnilor, oameni buni, vedeți?... Precista și soarele lor de domni!"

Marile decizii care angajează viața și moartea celor ce le iau încep de pe acum să răsune, e drept, cu un contur prea bine caligrafiat. Răscoala poporului are în Crăișorul „decor" de răscoală, scriitorul șovăie încă să însceneze direct în natură.

„— Apoi ori pierim, ori ne facem singuri dreptate." Replica este aproape identică celei din Răscoala, dar îi lipsește încă marele răsunet, misterul care face din Răscoala o capodoperă. Fraze întregi pot fi socotite „note" pentru Răscoala, ce e acolo notat în concepte, aici va dobîndi o existență corporală tulburătoare: „Oamenii se aprind iute, dar și mai iute se lasă. Obida de veacuri a mucegăit sufletele și a tocit îndrăzneala. Mulțimea fără cap e neputincioasă." Se-aude, dar fără răsunetul grozav din Răscoala, prudent-amenințătorul „De!" țărănesc:

„Parcă ar fi vrut să-i scuture din toropeală, Horia îi întrebă pe rînd:

— Ce zici, Iacobe?... Ce zici, Tomo?... Dar tu, Pavele?... Și tu, Petre Goia, tu cel văr cu tîlharul de birău de-aici?

Singur Goia geme înfricoșat:

— De..."

Sînt puse la încercare cuvintele definitive, cele care răscolesc mulțimea, insuflîndu-i o tărie ce-o face să nu mai cunoască drumul îndărăt:

„— Da de ce să pierim mereu noi și să nu mai piară și alții, făcu Horia tot aspru."

Spre Răscoala urcă sevele tari și mare parte din liniile de forță ale operei lui Rebreanu, chiar în cazul că unele din scrierile sale anterioare romanului despre 1907, prin valoarea lor de sine stătătoare, depășesc mult cadrul unor lucrări pregătitoare, menite fie să-l familiarizeze pe scriitor cu problema țărănească, fie să-i cristalizeze și să-i verifice tehnica literară, mijloacele. Se poate, deci, considera că mai tot ce a scris Rebreanu înainte de Răscoala pregătește acest roman, aflat în cugetul autorului său cîteva zeci de ani, din epoca primelor însemnări, a primelor vizite la Biblioteca Academiei întreprinse în vederea documentării istorice, pe cînd nu cunoștea nici cum arată și ce este un arendaș și nici nu staționase în vreuna din așezările țărănești rebele.

Schițele începutului, care apar înainte de și în preajma venirii scriitorului la București, îndată după stingerea răscoalei, le recunoaștem, un sfert de veac mai tîrziu, în momentele de interes autonom ale marelui roman.

Se forma, de pe atunci, capacitatea de a rezuma într-un episod situații de o tipicitate socială extremă, se cristaliza „liniștea" creatoare, se distila detaliul precis și mai ales replica de o mare acuitate sintetică a țăranilor din Răscoala.

Se cristaliza înclinația scriitorului către cercetarea sufletelor simple capabile de intense trăiri, înclinația sa pentru aspectele dramatice ale vieții satului. Ion, primul mare roman țărănesc din literatura română, dovedise o definitivă familiarizare cu mediul; dăduse scriitorului gustul întinselor construcții epice; îl deprinsese a intui rețeaua complexă a legăturilor sociale, a înțelege ce înseamnă pentru țăran pămîntul; definise zona exactă în care avea să se miște din nou, cu alte obsesii, zece ani mai tîrziu. Pădurea spînzuraților formase în el simțul marilor evenimente de răscruce în existența colectivității, îl deprinsese să vadă mai exact raporturile dintre o conștiință individuală și psihologia masei; îi apropiase mentalitatea unei colectivități umane angajate în decisive zguduiri, aici războiul, dincolo răscoala.

Douăzeci şi cinci de ani de la răscoală, el e capabil să înfrîngă pornirea mediocră ce-l va fi îndemnat a nu străbate încă o dată un teritoriu bătătorit şi de a-şi spune că, în definitiv, despre 1907 s-a scris „destul", tema fiind sub aspect artistic „compromisă", şi să se apropie de originea tragicelor evenimente cu o privire proaspătă, chemată să pătrundă totul şi să ia totul de la început. Mai mult de două decenii a purtat cu sine ideea unui roman, şi în momentul cînd se aşeza să-l redacteze a ştiut să evite oboseala şi rutina, inevitabile în situaţii de acestea, cînd g e s t a ţ i a pare a fi fost prelungită mult peste măsură. Este, aşadar, de relevat şi aspectul izbitor etic (şi exemplar) al muncii artistice. Nu l-a putut intimida pe scriitor nici faptul că „personal" nu asistase la evenimente, nu le trăise nemijlocit, ci numai prin ecoul lor, în vreme ce atîţia alţii asistaseră şi trăiseră, fiind, într-un fel, mai în măsură să se pronunţe. A ştiut să ia totul de la început şi să construiască — din nimic — rezerve de cunoaştere inexistente în punctul iniţial. Documentele arată cît de puţin avantajat era scriitorul : hotărît să scrie romanul lui 1907, nu văzuse totuşi în viaţa lui cum arată un arendaş! Cu acest deficit — pentru alţii, motiv justificat de deprimare — a pornit la lucru convins că t r e b u i e să-l ducă la capăt, că trebuie, numai el, să scrie despre răscoale.

Poate surprinde faptul că Rebreanu nu şi-a ales, cum se spune, „un aspect" sau „o latură" oarecare, „mai puţin cercetată" a răscoalei, ci şi-a concentrat din nou atenţia la ansamblu, a privit fenomenul, încă o dată, stăruitor, în perspectiva totală a împrejurărilor care l-au determinat şi în care s-a desfăşurat.

Dacă scriind R ă s c o a l a ar fi evitat din prudenţă aspectele „deja tratate", uneori şi cu talent, Rebreanu n-ar fi dat niciodată marele roman în forma şi cu însemnătatea pe care i le recunoaştem astăzi. Erau caracteristice scriitorului această orgolioasă conştiinţă a puterilor proprii şi modul decis, grav, de a se iniţia în miezul lucrurilor şi de a cuprinde generalitatea unui fenomen, înlăturînd nuanţele neesenţiale. El n-ar fi scris I o n dacă se preocupa pur şi simplu, să zicem, de viaţa de familie a ţăranului, de cutare aspect al rîvnei sale etc.

Ce reprezintă şi ce loc pe scara valorilor ocupă R ă s c o a l a înţelegem fie şi numai gîndindu-ne în chipul cel mai direct

la împrejurarea că acest roman simbolizează, dintr-o perspectivă interioară și nelimitată, marele proces al răzvrătirii mulțimilor, fluxul, apoi refluxul unei mișcări colective care modifică subit tot ce pînă atunci era sau părușe stabil; ce se întîmplă, prin declanșarea cărui mecanism neștiut, nebănuit, grupuri de oameni fără vreun nivel de conștiință și organizare, izolați unii de ceilalți, fiecare în mizeria și neputința și slăbiciunea sa, supuși pînă atunci aproape fără murmur condițiilor înrobitoare ale exploatării, fără putere, fără arme, fără conducători, se ridică deodată cu o forță teribilă, omogenă, spre a-și schimba soarta și a face în genere cu totul altceva decît făcuseră pînă atunci și decît intra în obiceiul lor.

După părerea noastră, literatura lumii nu cunoaște o reprezentare mai exactă sau măcar echivalentă a unui asemenea proces, intuit în toate implicațiile, în toată adîncimea sa misterioasă.

În cuprinderea manifestărilor țărănimii, întrupată fie într-o colectivitate, fie într-un erou reprezentativ, Rebreanu are, desigur, precursori de prestigiu, de care-l leagă același efort de adîncire a zonelor de umanitate ascunse privirii vreme de secole și sortite să joace, în epoca noastră, un rol de primordin.

Asemenea lui Balzac, Maupassant și Zola — Rebreanu s-a apropiat de lumea satului animat în primul rînd de o voință a demistificării, situînd adevărul mai presus de orice și discreditînd fără cruțare clișeul, ignoranța, imaginea idilică, pur decorativă. Îl deosebește, poate, de maeștrii francezi curentul de simpatie față de lumea aceasta, nouă în literatură, și viziunea epopeică, grandioasă, monumentală, cu atît mai demnă de respect și mai tulburătoare cu cît nu admite vreo abatere de la rigorile stilului realist și nu sacrifică nimic din autenticitatea reprezentării. În aceasta se apropie oarecum de unii dintre marii scriitori ruși, de Tolstoi în primul rînd; ca și acesta a înțeles și a exprimat forța și slăbiciunea satului, dar a privit cu stăpînire neliniștitoarea sa forță ascunsă.

Privită de la distanță, după ce timpul i-a verificat temeinicia, R ă s c o a l a beneficiază de regimul oricărei capodopere : fiecare cuvînt, bun sau rău, se-ntoarce în favoarea sa. Opera, în întregul ei, este impresionantă : obiecțiile „de atelier", rezervele de detaliu — firești în momentul apariției romanului și prezentate scriitorului chiar de spiritele critice

mai receptive ale epocii, sensibile la adevăratele valori — ne fac să ridicăm din umeri și în definitiv nu mai au sensul critic inițial, astăzi cînd opera poate fi privită dintr-o perspectivă istorică avantajoasă. Posibilele cusururi au devenit „particularități", ele contribuie la cristalizarea unui „stil" Rebreanu în conștiința noastră. Astăzi, putem socoti ca rezolvată problema „ororilor" prezentate în roman, a „scenelor tari", a violențelor în direcția cărora se consideră că scriitorul manifestă o vocație specială. În absența lor, ar cîștiga sub raportul cursivității, dar ar pierde accentul de mare vigoare. Nici obiecția că începutul de iubire al lui Petre Petre față de Nadina ar fi o complicare artificială a sufletului său elementar nu mai pare astăzi îndreptățită. Episodul conține, de fapt, cîtă poezie și stranie tandrețe trebuie pentru a echilibra izbucnirile violente ale eroului, capabil totuși să se ridice deasupra instinctelor brutale, umanizîndu-se și aruncînd o lumină salvatoare chiar și asupra momentului siluirii Nadinei, altfel simplă scenă de efect, inutilă.

Țăranii lui Rebreanu nu sînt concepuți pe temeiul unor scheme programatice, din acelea care umbresc obiectivitatea scrierilor despre țărani ale lui Zola, Maupassant, în care se simte totuși ostentația „realistă", se simte „școala", intenția prea vădită de a polemiza cu idilismul literaturii pastorale tip Georges Sand, dorința prea bătătoare la ochi de a-i înfățișa pe țărani „așa cum sînt ei". Nu o dată, rezultatul inițiativelor în genere recomandabile, de depoetizare a realității, ducea la schematism într-un fel tot așa de evident ca al școlii opuse : un schematism al instinctelor rele, al aglomerării de trăsături odioase, sălbatic egoism, nemăsurată viclenie etc. [1]

Rebreanu este prin Ion și Răscoala superior acestei literaturi. Avusese și el de înfruntat imaginea falsă, idilică, propusă de scriitorii sămănătoriști. Ca în orice polemică, se putea angaja într-o exagerare de sens contrar. Dincolo de orice intenție polemică (în care o dată antrenat, scriitorul

[1] „Țăranii nu au, în ceea ce privește moravurile casnice, nici un fel de gingășie. Ei nu fac apel la morală cînd vreo fată le cade în păcat decît dacă cel care a sedus-o e înstărit și ușor de speriat. Copiii, pînă cînd li-i smulge statul, sînt capitaluri sau unelte pentru un trai mai bun. Interesul, a devenit, mai ales după 1789, singurul imbold al minții lor; pe ei nu-i interesează nici cît negru sub unghie dacă o faptă e legală sau imorală, ci doar dacă aduce cîștig. [...] În clasa țărănească, omul cu desăvîrșire cinstit și moral e o excepție." (Balzac, Țăranii, p. 51.)

în genere cu greu rezistă ispitei de a supralicita), veghează marele său simț realist, intuiția profundă a însușirilor poporului, nestrămutata obiectivitate.

Adevărat că Rebreanu nu evită din pudoare scenele de violență, în care legile aspre ale vieții se manifestă din plin, și nu le putea evita în nici un fel în R ă s c o a l a. Dar nu e vorba aici de nici o „specializare". Rebreanu se orienta totdeauna spre momentele c r i t i c e, spre stările de c r i z ă, individuale ori sociale, prin ele se manifestă nedisimulat legea vieții. Nu putem însă trage de aici concluzia că el s-ar fi devotat „sufletului bestial". Nu e, de altfel, în critica mai veche, singura exagerare ce rezulta din confuzia, mai generală, a realismului cu naturalismul sau pur și simplu dintr-un reflex de adversitate principială față de tot ce ar fi evocat într-un fel aspectul „teribil" al vieții, adevărurile prea „crude", o anume viziune „pesimistă". Sadoveanu însuși, un scriitor prin excelență liric, mare poet, creatorul unor elevate ficțiuni, fusese denunțat (de H. Sanielevici) că ar avea „suflet de vagmistru". Dacă Sadoveanu are „suflet de vagmistru", nu e absurd, ci foarte natural ca Rebreanu să fie socotit un jandarm care însemnează într-un proces-verbal infamiile petrecute în raionul său, autor în genere „devotat" sufletului bestial.

Ca să folosim o distincție goetheană, putem spune că el nu narează „îngrozitor", ci narează lucruri „îngrozitoare"; cum nu narează tandru și sentimental, dar „narează" sentimente tandre. Nu lipsesc, într-adevăr, momentele de umanitate potențială și uneori manifestă; pentru a le sesiza, să nu ne lăsăm induși în eroare de faptul că scriitorul nu adoptă un „stil" corespunzător, tonul său rămînînd mai departe reținut, obiectiv. Efect cu atît mai puternic, de pildă, în scena de o subtilă umanitate în care un țăran, în vremea răscoalei, e fericit că poate pregăti din lucrurile confiscate un prînz îndestulător pentru nevasta bolnavă; femeia nu mai apucă să se bucure de el, moartea o surprinde înainte de întoarcerea bărbatului. Nu e nimic în R ă s c o a l a din nepăsarea crudă în fața morții, sau din acel egoism nemăsurat, jignitor pentru condiția umană, atribuit sufletelor simple în scrierile de factură naturalistă. Alienarea, condițiile aspre nu anulează resursele de umanitate. Acestea ies la iveală mai intens chiar în timpul răscoalei, alternînd cu manifestările

brutale. Una din marile intuiții ale scriitorului, una din marile sale descoperiri constă în aceea că răscoala produce și o relativă eliberare de forța altfel inerentă a dezumanizării. Reacțiile oamenilor sînt la Rebreanu stilizate, supuse unui regim de transfigurare ca și vorbele lor solemne, pătrunse ca de un ritual al momentelor fundamentale.

Transfigurarea pusă la îndoială de Ibrăileanu este tot atît de reală aici, deși mai puțin izbitoare ca, în alt fel, în literatura lui Sadoveanu. Dar este efectul numai al unei construcții realizate cu materiale trainice, date ale realității. Presupunerea că Rebreanu n-ar „transfigura" e tot atît de puțin fondată ca și aceea, opusă, că țăranii săi ar fi idealizați.

Rebreanu a dovedit, mai ales prin Răscoala, că plicticosului șablon „realist" nu i se opun numai avînturile romantice, vocația visului etc.; ci în primul rînd realismul substanțial, plenar, în ființa căruia observării necruțătoare i se asociază un mare simț al perspectivei, intuiția sensurilor esențiale. În a fi realist fără cusururile „școlii" realiste stă unul din meritele lui Rebreanu.

Spunînd că Răscoala este un roman social, un mare roman social, n-am făcut decît să numim categoria cea mai generală în cuprinsul căreia s-a dezvoltat o diversitate nelimitată de tipuri specifice, de întinderea, culoarea și individualitatea vieții însăși. Unele distincții sînt necesare. Există romane sociale mai mult în nucleul lor, dar orientate în genere spre maxima valorificare a dramei individului, romanele unei crize de conștiință, al căror prototip și capodoperă în cuprinsul literaturii române este Pădurea spînzuraților.

Deosebit de această categorie bine cristalizată, există romane sociale prin mobilul evident spre care mînă destinele individuale. Ion e un astfel de roman, în care omul concret și viața socială stau în cumpănă, într-un echilibru mereu rupt și reînnoit cu sacrificii. Viața, dragostea și moartea, realizarea individului, avînturile și energia, dar și un sentiment de zădărnicie, dublat de o continuitate a eforturilor care asigură rostul mai înalt existenței stau aici în centrul atenției.

Sînt, în al treilea rînd, exemplare mai rare, de roman integral social, în care o situație de interes colectiv — războiul, revoluția — absoarbe toate resursele individuale, adu-

cînd în prim-plan psihologia colectivă. Socialul nu numai că primează aici, dar copleşeşte, literalmente, totul în jur cu o forţă teribilă, care aminteşte caracterul necesar şi implacabil al proceselor naturii. Aici reacţia colectivă domină în chipul cel mai direct reacţiile individului. E cazul *Răscoalei*, studiu sociologic de valoare unică şi neîntrecut ca putere de sondaj a conştiinţei sociale, colective, în literatura română şi nici în alte literaturi. Nu mai participăm la evoluţia unui individ, la destrămarea unei familii, la cristalizarea unui sentiment etc., ci la drama şi frămîntarea unei întregi colectivităţi obligate să-şi apere dreptul la viaţă. Rebreanu a avut curajul rar de a *renunţa* la tot ce l-ar fi putut abate de la ţinta sa, formulată strict, cu un schematism intenţionat, necruţător. Numai unui creator de geniu îi este îngăduit şi cu putinţă să facă din opera sa o *demonstraţie* de o logică aspră, să spună: lucrurile au stat aşa şi nu altfel, motivele au fost acestea şi nu altele, desfăşurarea faptelor a fost următoarea etc. Şi această demonstraţie strînsă, din care altul făcea un lucru supărător de neartistic, este, la Rebreanu, *artă* în sensul cel mai riguros şi mai pur al cuvîntului.

Trebuia o forţă ca a lui Rebreanu, patosul său epic de o neobişnuită amploare pentru a se realiza, în condiţii atît de dificile, cu situaţii şi tipuri de o generalitate *extremă*, lipsite de contururi şi nuanţe particulare, o capodoperă. S-a arătat că Rebreanu a ştiut să intuiască, în cuprinsul masei de oameni, ce interese specifice mobilizează de partea răscoalei pe unul sau altul din participanţi, începînd cu Petre Petre, ţăranul sărac, mai luminat decît ceilalţi şi cu unele virtuţi de agitator şi de organizator, şi sfîrşind cu primarul Ion Pravilă, care şi el, la un moment dat, cochetează cu răscoala. Diferenţierile sînt, aşadar, precumpănitor sociale. Fiecare tip reprezintă o ipostază sintetică şi — se poate spune — simbolică, un termen capabil să indice că romanul lui Rebreanu depăşeşte sfera realismului strict, descripţia vieţii „aşa cum este ea", apropiindu-l de epopee, de marea poezie, la o extremă, şi de studiul sociologic, la cealaltă.

Aceeaşi înclinaţie spre aspectul general, foarte reprezentativ, al lucrurilor se manifestă în vorbirea personajelor. Toate frazele lor sînt extraordinar de tipice. Ca şi opera în

întregul ei, ele sînt tipizări individualizate, expresii de o generalitate maximă, încorporată în cea mai concretă materie.
Fraze ca acelea rostite în tren de către jovialul arendaș al moșiei Olena-Dolj : „D-voastră nu cunoașteți țăranul român dacă vorbiți așa!“ și : „Să te ferească dumnezeu să ai nevoie de țăran, că țăranul atunci te strînge de gît, cînd te doare mai tare“, de ce, în ciuda impresiei de banalitate, sînt absolut memorabile?
Această „reproducere“ aidoma, „imitare“ rezumativă a frazelor auzite fără voie sau închipuite de cititor, produce o impresie puternică de realitate și totodată un ecou inefabil. Discuția din tren dintre Rogojinaru, Grigore Iuga, Baloleanu, din capitolul I ne introduce nemijlocit în problematica romanului, printr-un schematism violent, foarte deosebit de procedeul curent care ne familiarizează cu tema treptat, pe căi intenționat ascunse, ocolite, prin intermediul unor relatări oarecum indiferente în raport cu ceea ce are să se întîmple. Acest schematism (care comportă mari riscuri) vrea să spună că toată lumea are gîndul ațintit la problema țărănească, nimeni nu i se poate sustrage. Fiecare exprimă poziția interesată a categoriei sale sociale, găsind însă argumentul cel mai „convingător“, mai logic, luat din sfera adevărurilor acceptate, de aparență obiectivă, la care, vezi bine, toți ar trebui să subscrie.
Sînt fraze menite să întrețină iluzia că fiecare are dreptate în felul său, că fiecare ține seamă nu numai de interesul său particular, ci și de interesul celorlalți — dar pe dedesubt, înainte încă de apariția exponenților satului, se infiltrează în țesătura cărții singurul adevăr : toate acestea sînt vorbe, vorbe, cu toate că nu există din partea scriitorului, la suprafață, intenția de a le discredita. Țăranul n-are de partea sa „argumente“, ci adevărul simplu și zguduitor pe care, în fond, se întemeiază Răscoala. Cuvintele dezvăluie un proces ajuns la limita sa, și toată arta romancierului este de a sugera că oricine, nu numai cutare personaj ce exprimă direct adevărul țăranilor, ar fi constrîns să-l accepte : „Îi spuse că oamenii vor pămînt și că nu mai pot trăi din ceea ce prisosește boierilor“. „Muncind cît muncește azi, dar pe pămîntul lui, omul ar avea un trai de două ori mai bun.“ „Mai fericiți au fost sclavii de odinioară.“ „Și

totuși, vezi bine și dumneata că sîntem de fapt robi! Nu din pricina lui Miron Iuga, ci din pricina situației în care ne aflăm. Iar asta nu se poate schimba prin dispariția unui om. Urmașul lui, oricît ar fi de bine intenționat, va continua, va trebui să continue sistemul. Schimbarea adevărată nu va fi decît atunci cînd vor dispărea toți și cînd pămîntul va fi stăpînit de cei care-l muncesc."

Rebreanu scrie *fără nervi*, dar nu fără *nerv*. Preferabilă febrei, „banalitatea", efect al calmului epic, este un bun punct de plecare, poziția favorabilă unui drum lung, dificil și serios. Încetineala relativă a acțiunii din primul volum face să prețuim și mai mult încordarea din al doilea. Încordarea este maximă, la apăsarea mai grea pe elementul senzațional arcurile ar plesni de prea mare presiune.

Lucrurile se urnesc cu greutate — de aici impresia că primul volum, luat în sine, ar fi fără interes. Dar cînd se urnesc sînt purtate de un suflu colosal. Cîte un semn rău prevestitor, apoi totul reintră în „normal", într-un „normal" care sporește în adîncuri forța loviturii viitoare. Cuvintele se încarcă de sens, o vorbă rostită acum pare să însemne de zece ori mai mult decît înseamnă. O vorbă rostită *aici* fără importanță, parcă la întîmplare, capătă *dincolo* un ecou grozav. Cuvintele sînt material exploziv, de o putere nebănuită, necunoscută celor ce le rostesc, ele declanșează un proces implacabil, mai presus de voința individuală. Într-o întîmplare curentă, scriitorul știe să descopere misterioase resurse. E semnalată lipsa cîtorva saci de porumb din hambarele proprietarului, bătrînul Iuga se înfurie, șeful postului de jandarmi trage la răspundere pe țărani, îi învinuiește că au furat grînele, îi somează să indice pe vinovat, îi bate. Un caz de ajuns de banal, și totuși începem a percepe că lucrurile s-au izbit de ultima lor limită. Puteri ascunse ies acum la suprafață, rup zăgazurile răbdării și contribuie la îndreptarea cursului vieții pe un drum ireversibil. Fiecare cuvînt face să crească starea de atîtare a mulțimii, pe care nimic în lume n-o mai poate face să dea îndărăt.

Cazurile relatate nu sînt din cale afară de revelatoare, dar sînt exact cele care se impuneau unei atenții calme, supravegheate și, artisticește, mai interesante tocmai prin platitudinea lor : niște țărani sînt bănuiți că ar fi furat porumb din hambarele boierului, sînt arestați și bătuți la postul de

jandarmi; nevasta lui Melinte Heruvimu e bolnavă; unuia i se ia porcul; altuia i se termină merindele; un copil e tras de urechi; delegația de țărani e tratată cu indiferență la minister etc.

Relatînd întîmplări curente, scriitorul întinde încet și stăruitor arcul acțiunii epice, mereu cu conștiința unei mari forțe lăuntrice, fără de care arcul se destindea mai repede — înainte de vreme. Tot așa cum țăranii săi „nu se grăbesc" la răscoală, așteptînd cu tenacitate, scriitorul așteaptă tenace, cu stăpînire de sine, eliberînd numai cîte puțin din forța continuă a romanului. Un simț al duratei obiective atribuie faptei ritmul necesar de desfășurare, și conținutului — răgazul obiectiv necesar spre a se consuma în întregime. Numai pentru cerințele demonstrației — în fondul său operația nefiind posibilă — să izolăm mental „subiectul" romanului și vom pricepe deodată cît de „strategic" leagă și dezleagă scriitorul firele principale ori secundare ale acțiunii spre a menține mereu încordat interesul dramatic. Viața se desfășoară inițial pe făgașul ei obișnuit (în I o n — satul părea mort, în R ă s c o a l a — o discuție în tren etc.), însă foarte aproape de început — și în P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r chiar de la început — intervine ceva care scoate viața din făgașul obișnuit, desprinde unul din pilonii de susținere ai stabilității : s-a clintit o verigă, apoi cu necesitate alta, pînă observăm că tot lanțul s-a pus în mișcare, lucrurile s-au precipitat în așa fel că nu mai există drum înapoi, ci numai înainte, pînă la consumarea definitivă a dramei. Rebreanu spune undeva că un romancier trebuie să știe să întrețină și „să intensifice mereu" sentimentul acțiunii implacabile, „interesul pur narativ", „acel S p a n n u n g fără de care un roman, oricît de valoros altfel, nu poate cuceri pe cititori". În tehnica aceasta, Liviu Rebreanu este neîntrecut.

În R ă s c o a l a, atmosfera pare la început destul de senină, viața își urmează cursul ei stabilit, în tren se desfășoară discuții destul de comune... și totuși : „Dumneavoastră, domnilor, nu cunoașteți țăranul român..." Ei bine, îl vom cunoaște.

Asupra căilor de realizare a mișcării — refuzînd să creadă că aceasta s-ar înfăptui în linie dreaptă — scriitorul avea intuiții de dialectician, aplicabile de altfel și traiectoriei lăuntrice a „conflictului" dramatic în romanele sale : „Evoluția are cotituri și chiar regrese capricioase, deși cu tendință de

veșnică urcare". Ideea se verifică în opera sa, ori de cîte ori scriitorul are de urmărit dialectica schimbării. Tensiunea urcă mereu în Răscoala, pînă în punctul cînd apăsarea ei devine așa de violentă încît străpunge impetuos formele superficiale ale stabilității („răbdarea", „resemnarea" țăranului etc.). Un scriitor lipsit de marea intuiție a vieții ar fi dat o reprezentare aritmetică a acumulărilor, urmărind gradația în continuă creștere. La Rebreanu intervin însă cotituri și „regrese" care sînt în spiritul vieții reale și înlătură, cu evidența legilor dialectice, orice senzație de lucru mecanic. Apele par la început liniștite, intervine apoi o imperceptibilă fierbere repede localizată, o scînteie se aprinde și se stinge, lucrurile reintră în normal, țăranul e tot așa de „cumsecade", ca, pe neașteptate, tensiunea să salte brusc, să se mențină o vreme încordată, ca din nou să scadă ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat — fără să mai atingă însă gradul inițial de stabilitate, și din nou să urce, dar atingînd o treaptă de la nivelul căreia nu mai există întoarcere și să fie necesară doar o neînsemnată precipitare ca furtuna să se dezlănțuie, rupînd toate zăgazurile. Tendința e, firește, „spre veșnică urcare", dar procesul de creștere este marcat din loc în loc, în spiritul vieții reale, de „cotituri" și „regrese".

Construcția romanului stă în această intuire a legilor mișcării, în priceperea de a reda acumulările succesive, întrerupte (dar în ce punct? Rebreanu stăpînea secretul acestor noduri vitale) și reluate (dar în ce punct?) pînă ce producerea exploziei devine iminentă.

Dialectica desfășurării, cu urcușurile, încetinirile, cotiturile și repausurile sale relative — poate fi urmărită și în Pădurea spînzuraților. Cristalizarea hotărîrii în sufletul lui Bologa urmează o linie șovăitoare, toată problema pentru scriitor era să desprindă din acest drum complicat, ezitant, mersul său ascendent, culminînd cu hotărîrea de a face pasul fatal dincolo de linia frontului. Un autor mediocru, îndepărtîndu-se de adevăr, ar fi văzut doar creșterea mecanică, adăugînd mereu cîte un plus peste suma anterioară. Rebreanu, pentru a adăuga acest plus, răscolește din nou, de fiecare dată, suma. De fiecare dată reia totul de la început, hotărîrea e mereu în primejdie de a se nărui, chiar se năruie, pentru a se reface din nou, parcă mai trainică.

Greutatea mereu sporită, care face să se încordeze arcul

dramatic al acțiunii, silindu-l să apese la rîndul său asupra nivelului curent al „stabilității", o resimțim, fizic, în fiecare cuvînt spus, în cuvintele violente, dar — ciudat — și în cele obișnuite, liniștitoare, care în loc să calmeze mai rău întărîtă „criza".

Discuția din tren, care deschide romanul, are o aparență de lucru curent, vorbe spuse la întîmplare, cum se obișnuiește în astfel de situații, călătorii vrînd să mai scurteze din timp. Și totuși, dincolo de valoarea ponderabilă a cuvintelor, se strecoară o neliniște, o iritare, o enigmatică stare de nerăbdare, de așteptare crispată. Aspectul este cel obișnuit — unul atacă „chestia țărănească" (parcă tot atît de inofensivă este această discuție ca și cea dintre eroii lui Caragiale pe tema clasică a „recoltei"), cu o frază care s-a mai rostit de mii de ori: „Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul... Ori îl cunoașteți din cărți..." etc., altul, director în Ministerul de interne, replică sentențios, așa, numai ca să anime discuția, să fie și un termen de contrazicere: „Domnul meu... domnule Rogojinaru, un lucru rămîne indiscutabil: că noi toți, dar absolut toți, trăim de pe urma trudei acestui țăran..." etc. Ca pentru a sugera că discuția n-are însemnătate, nu e serioasă, nu angajează, ci se poartă după o lege a inerției (cineva și-a luat un „rol", celălalt — va lua rolul rămas vacant, unul critică pe țărani — altul, ca dialogul să fie posibil — apără pe țărani, dar s-ar fi putut să fie și invers, primul să-i apere, al doilea — atunci — să-i critice, cu obișnuitele fraze ce se spuneau în astfel de ocazii), în favoarea țăranului vorbește un reprezentant al autorității...

Și tot pentru a sugera că sînt vorbe fără importanță, discuția e întreruptă cu considerații de o tipică rigiditate, așa de obișnuite cu o stație-două înainte ca trenul să ajungă la destinație („Cum, șefule, sosirăm? Ei, bravo! Bine-am mers, n-am ce zice..." etc., etc.) Și totuși, chiar în formele acestea atît de obișnuite, de „uzate" printr-o lungă deprindere — se face auzit un sunet nou, suspect, pe care vorbele fără importanță se silesc să-l înlăture, dar fără succes. Discuția se întrerupe, oamenii coboară în gară, în plină forfotă a Capitalei, s-ar părea că nimeni nu se mai gîndește la cele dezbătute în tren doar așa ca să treacă timpul și să se mai risipească puțin din plictiseala călătoriei, lucrurile reintră în normal,

Grigore Iuga merge acasă, găsește pe Titu — apoi la restaurant îl întîlnește din nou, întîlnește și pe Rogojinaru, arendașul moșiei Olena-Dolj, și — sub un pretext oarecare — discuția se reia, de astă dată însă cu patimă, cu un grad de angajare ce contrazice aspectul cenușiu al celei din tren, strecurînd în suflet o neliniște nouă. Apăsată o vreme de preocupările cotidiene, neglijată — tema fundamentală a cîștigat, pe nesimțite, o intensitate care atrage atenția.

Astfel începe să se cristalizeze, mai densă, mai palpabilă, starea aceasta specifică de „criză", de încordare, care, cu vremea, va deveni marea temă „afectivă" a romanului.

La restaurant, discuția pare să aibă ca și în tren un aer convențional, se discută, fiindcă toată lumea discută acum „chestia" agrară, avocatul Baloleanu, moșier el însuși, expune un punct de vedere „mai larg", are — cu motivări politicianiste cu totul uzate — înțelegere pentru soarta țăranului („Așa, dragă Grigoriță, cum îți spuneam... Problema țărănească nu se poate rezolva fără sacrificii din partea celor ce stăpînesc pămîntul." Etc.) — cînd pe neașteptate și parcă în treacăt, scriitorul sesizează în tonul, de altfel calm, al replicii tînărului Iuga un accent deosebit, dovedind că dezbaterea depășește undeva, pe margine, tiparele conversației mondene : „în ochi îi apare o lucire [...] c a r e a r a t ă c ă d i s c u ț i a î i f r ă m î n t ă s u f l e t u l" (s.n.).

Este cel dintîi indiciu că tema fundamentală a început să prindă consistență, să a n g a j e z e. Intervine nechemat, de la o masă vecină, arendașul Rogojinaru, cel cu „Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul român..."; Grigore Iuga, „enervat de intervenția insolită", răspunde „apăsat și disprețuitor" — și t e m a continuă să se strecoare mai vizibilă și mai consistentă, făcîndu-ne să bănuim că dincolo de vorbe e o realitate de care vom lua curînd de tot cunoștință și care va copleși orice altă preocupare, dominînd întreg orizontul romanului, cerul, pămîntul și oamenii. Nimeni din cei prezenți nu dorește aceasta, cu toate acestea însă criza se manifestă tot mai acut. Grigore se pomenește vorbind avîntat și își dă repede seama că parcă acționează în contra voinței sale, că a devenit „patetic" fără rost, „că tonul lui nu cadrează cu..." și tace jenat. Dar e c o u l vorbelor rămîne, și tăcerea jenată, precaută abia îl subliniază. Ecoul crește

tocmai pentru că se simte efortul de a „lichida" tema unei discuții jenante, care se „împotmolește" fără soluție. Cu toții încearcă să risipească încordarea, atacînd alte teme, pe care le-ar putea dezbate în liniște într-un spirit mai potrivit cu locul — recolta, criza financiară, situația guvernului, politica externă, frații ardeleni, slujba lui Titu etc. Dar t e m a adevărată continuă să se infiltreze, obsedantă.

Lui Grigore „discuția de la masă îi răscolise nervii. Își propusese de atîtea ori să nu mai vorbească despre lucrurile acestea, și totuși mereu își călca hotărîrea." Apăsate, alungate, „lucrurile acestea" (care alcătuiesc substanța romanului) revin cu și mai multă insistență, aducînd enervare și neliniște. Pe cînd „coboară" în Calea Victoriei, însoțindu-l pe Grigore Iuga, tînărul Herdelea — cu gîndul tot la discuția de la restaurant — rostește una din acele vorbe tipic liniștitoare, menite de obicei să înlăture impresia de încordare și care într-un mod atît de semnificativ se întorc cu putere, ca în virtutea unui resort lăuntric, împotriva menirii lor, adîncesc criza în loc de a o risipi. Vrea să spună că se discută prea mult în jurul chestiunii agrare, dar, motivîndu-și intervenția, trebuie să ia argumente dintr-o rezervă pe care ar fi făcut mai bine s-o lase neatinsă. S-ar părea că el vrea să împlinească o datorie convențională, să spună ceva — indiferent ce — pentru a risipi politicos tăcerea „prea lungă" — și așa și este, el nici nu dorește altceva, dar aici e toată problema, incapacitatea de a rosti vorbe i n d i f e r e n t e devine ea însăși revelatoare. Amintindu-și „cu cît interes a discutat Grigore la masă" și „cumpănind despre ce i-ar putea vorbi" acum, Titu rostește, „ezitînd, parcă i-ar fi pipăit sufletul", următoarele cuvinte :

„— Nici n-am pomenit, atîta ce se vorbește aici despre țărani și mereu despre țărani. Toată lumea, pretutindeni, într-una : chestia țărănească, problema țărănească, să facem așa, să facem altfel... De ce atîta discuție?"

Și fără să vrea, contrazicînd intenția cu care se hotărîse să întrerupă tăcerea tînărului Iuga, continuă, dezvăluind în t r e a c ă t proporțiile și gravitatea crizei — cu argumente al căror sens teribil nu mai e în stare să-l stăpînească — justificînd îngrijorarea și formulînd inocent, cu glas tare, acel

lucru straniu și primejdios ce plutește în atmosferă și nimeni nu și l-a limpezit :

„— De ce atîta discuție? Pînă și la mine, în curte, toți chiriașii, cum se adună la taifas, repede ajung la țărani, și-apoi dă-i și dă-i cu problema și cu chestia... Baremi un cizmar ovrei și mai ales feciorul lui, care-i mare socialist, nu mă întîlnesc o dată să nu-mi bată capul cu fel de fel de soluții și cu proorocirea că, de nu se rezolvă chestia țăranilor, are să vie revoluția să facă praf și cenușă Bucureștii!"

Titu Herdelea rostește, tocmai pentru că e mai puțin angajat, cuvinte revelatoare al căror sens plutește în atmosferă ca o presimțire de care nimeni — și poate mai puțin ca oricare alții cei direct angajați, ca Grigore Iuga, de exemplu — n-are curajul să i a a c t, și să o formuleze, ca Titu, în cuvinte limpezi.

Construcția unui roman este pentru Liviu Rebreanu și arta de a supune pe cititor unei savante t o r t u r i, prin care transmite acestuia atîta cît este necesar dintr-un conținut întrezărit din capul locului, și niciodată mai mult; este și răbdarea de a desfășura continuu resursele narațiunii pînă într-un punct ce p a r e culminant (dar de fapt numai pînă în pragul premergător acestui punct), este răbdarea de a readuce lucrurile în făgașul normal, ca apoi, pe neașteptate, să-i ofere cititorului, la timpul cuvenit, dezvoltarea temei ce-i fluturase o clipă pe dinaintea ochilor [1]. Scriitorul, procedînd astfel, comunică o copleșitoare senzație de realitate, dînd impresia că ascultă numai de glasul poruncitor, mai presus de voința individuală, al vieții însăși. Mici capitole aparent indiferente au drept țintă să creeze răgazul necesar fermentației lăuntrice a cuvîntului revelator sau a scenei memorabile ce s-a desfășurat ceva mai înainte, să înșurubeze și să înrădăcineze, să facă de neuitat impresia produsă de acel cuvînt hotărîtor.

Uneori intuim venirea iminentă a unui atare cuvînt, presimțirea aceasta este savant inițiată și apoi întreținută de scriitor, el prelungește așteptarea, ca apoi, cînd cuvîntul revelator

[1] Altfel, exact contrariul situației semnalate de Rebreanu (cronicar dramatic) cînd analiza opera unui începător: „Ca orice începător român, d. Văitoianu spune în actul întîi tot ce are de spus. Pe urmă e nevoit să «recapituleze» mereu, spre a obține lungimea trebuincioasă actelor următoare."

apare, să fie încărcat de toată tensiunea cu care l-am așteptat și să se fixeze definitiv în conștiință.
Grigore Iuga ia cu sine la țară pe Titu Herdelea pentru a-l iniția în chestia țărănească și, o dată ajuns, desfășoară în fața sa tabloul proprietăților, geografia locului, vecinii etc. ... Desfășurare parcă fără sfîrșit, încît ești ispitit să te întrebi la un moment dat dacă nu cumva se face abuz de răbdarea noastră, prin expunerea unor date aride, inutile. Dar îndată ni se va dezvălui rațiunea plicticoasei expuneri. Iată — zice Grigore Iuga — aici e reședința moșiei lui cutare, asta e moșia lui cutare (cu mare lux de amănunte inutile), dincolo e pămîntul Nadinei, dincolo e moșia unuia Stănescu, aici e proprietatea unei bănci, dincolo e arendaș colonelul Ștefănescu, aici sfîrșește moșia lui Gogu, asta e a familiei Iuga, cealaltă aparține unei bănci — ș.a.m.d., încît se creează cu încetul impresia că Grigore Iuga se înverșunează cu atîtea detalii pentru a evita întrebarea pe care, la sfîrșit, Titu cu nevinovăția lui nu ezită să o prezinte.
„— Mi-ai arătat — zice el — atîtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pămînturile oamenilor unde sînt?
— Apoi vezi, pămînturile oamenilor, asta e chestia țărănească! Pămînturile! Nu prea sînt și unde-au fost s-au cam spulberat..."
Se înțelege că prezentată de la început întrebarea aceasta n-ar fi însemnat nimic. Acum însă, pentru că a fost atîta vreme reprimată, sub avalanșa de lămuriri plicticoase, ea a căpătat o forță tăioasă. Pînă să iasă din apatia obișnuită, lucrurile se desfășoară pe un făgaș ce pare a se fi statornicit definitiv.
La hora de duminică, Serafim, un țăran cărunt, povestește, *și nu prima oară*, cum l-au bătut jandarmii fiindcă logofătului i se năzărise c-ar fi dispărut ceva porumb din hambare. Prin cîte-un detaliu scos la vedere ca din întîmplare, scriitorul știe sugera, într-un chip magistral, că e și nu o horă obișnuită, că e și nu o relatare *obișnuită* cu țărani bătuți fără motiv. Serafim Mogoș vorbește, și tot vorbind — se strecoară deodată revelația — nu se știe de ce, nu se uită la oameni cum ar face oricine povestește ceva, duminică, în cadrul taifasului obișnuit — „*ci undeva departe, parcă s-ar fi jeluit unui judecător drept*" (s.n.).

Scriitorul leagă savant aceste precizări, ținta sa este de a sugera pe nesimțite și în treacăt neobișnuitul. Prin ele se comunică mult mai exact senzația că acest țăran, care povestește ceva fără să se grăbească, a fost greu umilit. Curios e și că toți cei de față „cunoșteau întîmplarea", unii fuseseră chiar ei înșiși bătuți ca și Serafim Mogoș — și totuși ascultă cu o stranie atenție. Faptul că ei știu despre ce e vorba și că fuseseră chiar ei înșiși schingiuiți nu-i împiedică să asculte cu atenție, și nici n-are însemnătate, fiindcă nu era prima dată cînd li se întîmpla un astfel de lucru. Atenția cu care ascultă semnifică însă altceva, anume că, fără un motiv prea evident, realizează deodată, năucitor de exact, ce se întîmplă cu ei de foarte multă vreme, și asta le apare extrem de curios, de aceea ascultă cu atenție. Pentru că ei nu ascultă — de fapt — ce le spune Serafim, ei ascultă un lucru nou, un lucru parcă pentru prima oară înțeles. Înțelegerea a ceea ce se întîmplă este nouă pentru ei, și nu întîmplarea ca atare, care nu e de loc nouă. Ei — notează Rebreanu, stăpînit de o gravă intuiție a ceea ce este nou și neașteptat aici — „luau seama de jelania lui Serafim, parc-ar fi auzit pentru întîia oară o poveste nemaipomenită sau parcă s-ar fi complăcut în evocarea unor suferințe care le răscoleau sufletele" și o dată se aude vorba unui alt țăran, o vorbă și ea foarte veche, și totuși avînd un sens nou, fiindcă acest țăran întrerupe din cînd în cînd jelania lui Serafim mereu cu „aceleași vorbe: — Păi, ce să facem, oameni buni, ce să facem?" În vorbele acestea, ceilalți deslușesc intonații ciudate, de umilință resemnată, și asta îi înfurie, iar unul din ei spune disprețuitor, înginînd pe țăranul cu „ce să facem".

„— Ce să facem, ce să facem?" Dar se sperie singur de revolta lui: „— Dumnezeu știe ce să facem..." A fost atins un anumit prag. Omul dă speriat înapoi — dar pragul hotărîtor a fost atins și asta a provocat un ecou care rămîne și după ce omul bate în retragere.

Liviu Rebreanu are ca nimeni altul intuiția cuvintelor majore. Cuvîntul a fost acum rostit — e tot același pe care oamenii l-au rostit de zeci de ori și care însemna durere și umilință resemnată, dar acum el a fost rostit altfel, într-un fel care arată că vechea resemnare se arată vulnerabilă și

cedează. Și nimeni nu mai poate zdruncina impresia produsă de faptul că acest cuvînt poate fi rostit și altfel, cu revoltă, furie și dispreț.
Intervine încercarea de a risipi încordarea, o încercare eșuată, dar care, într-un fel concludent, mai rău adîncește criza.
„Ca să șteargă mai bine urmele mîniei lui Toader, Leonte Orbișor, mic, cu glas ascuțit, cu fața vioaie, găsi cu cale să observe împăciuitor :
— Am pătimit și eu cu Serafim și cu ceilalți laolaltă, dar mă întorc și zic : Stăpînirea ce să facă dacă e furt? Și de ce să fure munca altuia hoții?"
Este de ajuns ca vreunul să încerce o cale de conciliere, spre a șterge urma celor spuse mai înainte, este de ajuns ca el să încerce, cum e și firesc, o motivare a intervenției sale, ca — fără să vrea, bineînțeles — să atingă o zonă și mai critică, provocînd cuvîntul revelator; cuvîntul îl rostește Trifon Guju, „întunecat, mai mult pentru sine", împingînd lucrurile spre o fază și mai încordată decît aceea premergătoare intervenției cu îndemnuri conciliatoare. Leonte Orbișor spusese : „Și de ce să fure munca altuia hoții?" — și asta sună într-un fel neașteptat și are aerul să se refere la altceva, și atunci e firesc ca să intervină un altul cu observația care fixează și mai temeinic senzația de încordată așteptare :
„— D-apoi că tot munca noastră e!" (S.n.)
„Toți întoarseră deodată ochii spre el, ca și cînd le-ar fi dezvăluit o mare taină sau măcar o credință intimă a tuturor. Nimeni însă nu zise nimica și chiar Trifon, care obișnuia să repete cînd credea că a spus o vorbă mare, acuma tăcu și lăsă capul pe piept."
Romancierul izbutește să dea încordării crescînde un conținut de o extraordinară materialitate. De precizat că nu e vorba doar de obișnuita „gradație" a evenimentelor epice, prin care un scriitor vrea adesea să mențină treaz „interesul" narativ. Dincolo de cuvinte, începem a percepe un suflu amenințător și rece, care este al răscoalei.
Situațiile propuse atenției ascund un nucleu secret, o forță de atracție care subjugă pe cititor, ademenește mereu mai departe, mereu mai adînc spre interiorul lumii noi, creată de scriitor în așa chip încît cititorul o dată „amăgit" să piardă orice posibilitate de a se întoarce. Cu fiecare pas ești

mereu îndemnat ca de un apel poruncitor să mergi mai departe. E ca și cum s-ar făgădui dezlegarea unui secret de care depinde totul. Cititorul este a d e m e n i t să creadă că lumea în care intră este doar lumea sa, lumea reală, sau o prelungire sau o ramificație a acesteia. La început nu se întîmplă nimic care să contrazică datele lumii „autentice", cititorul n-are nici un motiv să nu creadă p e c u v î n t ceea ce i se spune, el știe că i se spune adevărul, un adevăr pe care-l știe el însuși foarte bine.

Acumularea de electricitate în aerul tot mai încins este tema fundamentală a primului volum din R ă s c o a l a. Construcția urmează ritmul acestor acumulări.

Vorbele spuse au un înțeles de suprafață și altul profund, iar tonalitatea lăuntrică a romanului strînge laolaltă mai ales aceste înțelesuri noi.

Răscoala apare ca o forță care stăpînește pe oameni și nu se lasă stăpînită de ei.

„— Of, c ă n u m a i v i n e ș i l a n o i" — zice unul și e ca și cum s-ar referi la un fenomen al naturii, de o teribilă a u t o n o m i e, aducător, poate, de bine, „să-mi iau și eu măcar nițel porumb de cel boieresc, să-mi satur copilașii, că greu am mai dus-o iarna asta!" Oamenii așteaptă s ă v i n ă ș i p e l a e i răscoala, ca și cum nu tot ei ar face-o, ci alții, în locul lor. Voința lor se cristalizează într-un fenomen obiectiv, autonom, de dimensiuni mitice.

Pe măsură ce talazurile nemulțumirii capătă consistență, încep să spumege, amenințînd să năruie rînduiala obișnuită și să-și croiască un vad nou, neîncercat, scriitorul încordează și mai strîns arcul narațiunii, o p r e ș t e c l i p a printr-o bruscă secționare a timpului și-o supune unui proces analitic, atrăgînd astfel atenția asupra însemnătății ei. În cazul unor momente de intensitate plenară, suprapunerea obișnuită a planurilor (de o parte lumea boierilor — de alta cea a țăranilor) încetează de a fi simplu procedeu „artistic", menit să sugereze curgerea nesfîrșită a vieții, și devine un mod direct, acut și energic de a sonda starea de spirit într-o fază absolut esențială. Fără trecere studiată, ci într-un fel tăios, abrupt, cu sugestia că lucrurile nu mai pot merge așa înainte, ceva t r e b u i e să se întîmple — scriitorul părăsește relatarea asupra lumii mondene și descinde direct la sat. La

deschiderea Parlamentului, după ce asistă la lectura mesajului regal, Nadina constată cu un entuziasm plictisit :
„— Foarte nostim spectacolul!... Nu-i așa?... Și regele ce bine a fost!"
Îndată — secvență la sat :
„Plouă vîrtos." Perceptorul vine să sechestreze pentru neplata birului singurul porc al lui Ignat Cercel.
„— Lasă, că vă știu, Ignate! Pe mine nu mă prostești, degeaba! Cu voi îmi prăpădesc tinerețea și sănătatea!"
„Atunci femeia izbucni amărîtă :
— Auleo, doar n-o să ne iei purcelul, domnule, să-mi rămîie copiii" etc.
Apoi, Ignat conduce pe perceptor, după cuviință, „abătut, bîiguind..." etc., mereu ca o scuză și o plîngere :
„— Apoi ce să facem, dom' perceptor, ce să facem?"
Glasuri amenințătoare se fac auzite încă de la începutul romanului, acoperite de rutina veșnicelor și de fapt liniștitoarelor discuții în jurul problemei țărănești. Apoi se face tăcere și g l a s u r i l e acestea se aud din nou, mai distincte și tot mai greu de acoperit. Ele sînt răzlețe și se potolesc o clipă, înghițite de larma existenței obișnuite, apoi se adună mereu mai multe laolaltă, într-un vuiet surd. De la un anume punct, vuietul devine constant, fundal permanent al evenimentelor. Un comentariu sumbru răsună de dincolo de orizont în scenele care înfățișează petrecerile, viața de trîndăvie și voluptate nepăsătoare a păturii suprapuse. Dincolo de orizontul necunoscut și primejdios, glasurile se strîng, se unesc, se cheamă unele pe celelalte. Ce spun în fond aceste glasuri la început răzlețe, apoi unite?
„— Rabzi, rabzi și oftezi pînă nu mai poți, ș-apoi..."
„— Apoi ce să facem, dom' perceptor, ce să facem?"
„— Apoi nici să fim batjocoriți așa, nu ne-om lăsa!
Și alte glasuri, care mai molcome, care mai dîrze repetară :
— Nu, nu!"

Este comentariul apăsător, răzbătînd și în scenele de huzur bucureștean :
„Un mic restaurant de noapte, într-o străduță dosnică. Exterior modest. Înăuntru însă lumină orbitoare, lux căutat,

atmosferă caldă, chelneri francezi pur sînge... Și Nadina surîde încîntată și repetă într-una :
— Ah, oui, c'est vraiment très chic, très parisien!"
De d i n c o l o, scriitorul face să se audă comentariul înfricoșător de apropiat al mulțimii : „Apoi, ce să facem... Ce să facem?" și : „Nu, nu!"

Sîntem în faza în care, săturîndu-se de vorbe, țăranii nu mai au încredere în cuvîntul boieresc și nici în metodele „pașnice" de îmbunătățire a situației lor : jalbe, intervenții, cumpărări de pămînturi, tratative pentru alte învoieli etc. S-a încercat tot ce s-a putut încerca, nu mai e nimic de sperat în direcția aceasta, a bătut ceasul faptelor. Impresia este hotărîtă de misterioasa apariție a „vestitorilor", călăreți pe cai albi, trecînd din sat în sat (așa se povestește, puțini sînt cei care pot chiar jura că i-au văzut cu ochii lor) și sfătuind pe țărani să treacă la împărțirea pămînturilor boierești conform poruncii unui „vodă" la fel de misterios. V e s t e a figurează la un mod mitic starea de spirit a țăranilor, propria lor hotărîre de a trece la fapte, fără întîrziere. Călărețiii aceia pe cai albi sînt niște ființe ciudat de concrete și totuși impalpabile (i-ar fi întîlnit cutare femeie care relatează celorlalți întîmplarea cu aer de miracol : „Plecasem cu băiețelul de mînă... N-apucai bine să mă închin că și văzui venind pe uliță doi călăreți pe doi cai albi de m-am mirat. Veneau de sus dinspre Lespezi. Mă dădui la marginea uliței, dar numai ce mă pomenii că unul mă strigă și zice: «Unde te duci, muiere?» Zic : «Numai colea, la soacră-mea... » Și celălalt zice : « Văd că ești necăjită rău, dar n-ai grijă, că noi aducem veste mare... »" Etc. Vestitorii aceștia în alb sînt proiecția stării de spirit a țăranilor, a speranțelor pe care ei nu îndrăzneau să și le mărturisească cu glas tare unul celuilalt și tocmai de aceea simțeau nevoia să le atribuie unei forțe în același timp miraculoase și concrete. Ce spun călărețiii? Ei formulează chiar gîndurile țăranilor ajunși la exasperare și hotărîți să-și facă singuri dreptate. Cuvintele lor duc pînă la capăt gîndul fiecăruia dintre țărani, ele fuseseră pregătite de toate acele fraze întrerupte la jumătate de Petre Petre, Serafim Mogoș, Trifon Guju și prin care se exprima deznădejdea, dar și apariția unui gînd nou, plin

de îndrăzneală, menit să semnifice concluzia unei experiențe. Țăranii ascultă uimiți, spusă cu voce tare, concluzia aceasta. Cu uimire și în același timp cu sentimentul obscur că astfel de fraze nu sînt chiar cu desăvîrșire noi și neașteptate, se pare că vocea aceasta nu le este chiar pe de-a-ntregul necunoscută. Mirarea se asociază aici cu senzația că gîndurile noi sînt pe deplin firești, da, așa trebuie făcut, și ei simțiseră aceasta.

Episodul este imediat consecutiv celui care relevase că de la înțelepciunea lui Miron Iuga nu mai e nimic de așteptat. Bătrînul boier amenință că nu mai stă de vorbă cu țăranii săi și că „dacă voi nu vreți să munciți, vom aduce oameni din Transilvania!" Cînd Trifon Guju strigă: „— Ba străini să nu vie, cucoane, că pămînturile astea noi le-am muncit totdeauna, nu străinii!", bătrînul Iuga conchide intratabil:

„— Tu crezi că am să te întreb pe tine, prăpăditule...? Asta vă mai lipsea, obrăznicia! Aideți, am terminat cu voi! Să-mi curățați locul numaidecît!

— Apoi așa nu-i bine, cucoane! făcu Luca Talabă dîrz. Nu-i bine de loc.

Miron Iuga nu se clinti pînă ce se goli curtea. Apoi porunci scîrbit:

— Bumbule, închide porțile."

Cu aceasta s-a rupt ultima punte de comunicare dintre boieri și țărani, s-a năruit ultima nădejde. Scriitorul ne face să resimțim toată gravitatea acestui moment de răscruce, c r i t i c, în care vechile nădejdi, cîte erau, s-au prăbușit, terenul a rămas alb, gata să primească noi nădejdi, nedeslușite.

Acest moment, cu toate implicațiile sale viitoare, se înfățișează în replica spusă pe un ton amenințător:

„— Apoi așa nu-i bine, cucoane! Nu-i bine de loc."

Așa nu-i bine, atunci cum e bine? Pe această crispată nedumerire cade vestea cea nouă, adusă de călăreții în alb. Ei spun c e g î n d e s c ț ă r a n i i că e bine să facă, acum după ce s-a constatat definitiv că „așa nu-i bine, nu-i bine de loc", iar boierul Iuga poruncise scîrbit „să se închidă porțile". Terenul este pregătit să primească fermentul adus de vestitori, al marii, adevăratei cotituri.

Duminică, „pe cînd ieșea lumea de la biserică, se răspîndi vestea că adineaori a r f i t r e c u t (s.n.) prin sat doi călăreți pe cai albi...“ Ei ar fi spus ceva, ar fi adus cu sine „porunci“, dar ce au spus și despre ce porunci poate fi vorba? Nimeni nu știe. Dar — și aici scriitorul are din nou o intuiție — nimeni nu știe, și totuși toți „știu“ cam despre ce ar putea fi vorba. Ei știu dinainte ce fel de p o r u n c i purtau călăreții în alb, alte porunci — decît cele voite și așteptate de țărani, acum, după ce Miron Iuga curmase tratativele și închisese porțile conacului — nu puteau fi. Și într-adevăr: „Ignat Cercel, ca un cîine de pripas, trecea de la un grup la altul, cu aceeași întrebare:

„— O a r e n - o f i p o r u n c i d e s p r e p ă m î n t u r i, m ă i o a m e n i?“ (S.n.)

Iată ce fel de porunci așteptau țăranii, alte porunci nu puteau să fie și ei nu le-ar fi primit. Călăreții în alb figurează voința lor (să se facă dreptate) și totodată nevoia unei autorizări morale supreme. Dreptatea „vine cum poate și bine că sosește“, observă cineva — și acum, cu toate că nimeni n-a văzut pe călăreți și nu știe ce anume spuneau călăreții — lucrurile sînt deja h o t ă r î t e. Nu putea fi vorba decît despre p ă m î n t u r i și despre d r e p t a t e.

Și în adevăr, așa este cum t r e b u i e s ă f i e. În fața grupurilor de țărani e adusă muierea să jure că întîlnise pe vestitori. Nimeni n-a spus că vestitorii porunciseră despre „dreptate“, și totuși, încă înainte ca muierea să înceapă a grăi, se știe că despre a s t a e vorba. Deducem acest lucru din faptul că oamenii cer a m ă n u n t e, chestiunea esențială fiind de-acum l ă m u r i t ă pentru ei.

„— Spune, muiere, d i n f i r î n p ă r (s.n.), că nu te mănînce nimeni! o îndemnă Ignat cu blîndețe. Vrem să știm și noi poruncile și să nu greșim!“

Femeia c o n f i r m ă, ea oferă oamenilor lucrul de care aveau nevoie, să știe dacă ceea ce gîndiseră ei înșiși se sprijină pe o voință mai presus decît a lor. Ei vor să facă un anumit lucru, sînt hotărîți să facă acest lucru, și atunci, pentru o mai mare s i g u r a n ț ă, vor să știe dacă ceea ce sînt ei hotărîți trebuie o r i c u m făcut, și e b i n e să fie făcut indiferent dacă ei vor sau nu. Ei v o r s ă p u n ă c a p ă t e z i t ă r i l o r, vor să fie puși în f a ț a f a p t u l u i î m p l i n i t. Această nevoie lăuntrică imperioasă a masei țără-

nești se proiectează — cum am spus — în apariția călăreților albi, cu veștile și p o r u n c i l e ce le aduc.
Din nou iese la iveală marea capacitate a scriitorului de a proiecta realitatea concretă într-un plan larg, simbolic și mai înalt. Nu e o întîmplare, astfel, că propria lor voință de dreptate se întruchipează grav într-o p o r u n c ă. Pînă aici au vorbit și s-au sfătuit, au mai dat înapoi, au ezitat — dar ceea ce se întîmplă acum e cu totul altceva, acum ce vor ei înșiși este o p o r u n c ă, căreia nimeni, chiar să vrea, nu i se mai poate sustrage. Porunca aceasta glăsuiește (așa ar fi spus călăreții, oamenilor nu le rămîne decît s-o treacă în fapte) „să dăm de știre oamenilor că toate moșiile sînt ale lor de-aici înainte și să se apuce deîndată să le împartă după dreptate, iar pe boieri și pe arendași — glăsuiește mai departe p o r u n c a — să-i alunge și să le ardă conacele și curțile și toate acareturile, ca nu cumva să se mai întoarcă înapoi..." Și cine nu ascultă porunca „amarnic are să ispășească".

Chipul cum masele țărănești sînt cuprinse de o s t a r e d e s p i r i t c o m b a t i v ă și ce determină cristalizarea acestei stări de spirit, cum dincolo de aparenta lipsă de motivare a revoltei, prin mici fapte nesemnificative și, în condiții „normale", nebăgate în seamă — își face loc motivarea adîncă și v i o l e n t e x p l i c a b i l ă a nemulțumirii și a hotărîrii de a trece la acțiune, căci a devenit limpede că a ș a n u s e m a i p o a t e — iată ce ni se dezvăluie în R ă s c o a l a.
Dialectica relației dintre necesitate și întîmplare este uimitoare în roman. Tot ce se petrece în R ă s c o a l a este de domeniul î n t î m p l ă r i i, dar marea intuiție a romancierului este de a fi surprins în accidentul uneori a b s u r d legea n e c e s a r ă. Legea poate să-și croiască drum și prin mijlocirea situației bizare, a întîmplării grotești.
T a i f a s u l colonelului Ștefănescu cu țăranii de pe moșia al cărei arendaș este are un astfel de aspect bizar, aproape halucinant. Într-un fel ciudat, istoria s-a oprit în loc, raporturile normale au încetat, arendașul nu mai e parcă adevărat arendaș, țăranii încetează parcă și ei de a fi ceea ce am știut că sînt, și asistăm la o nemaipomenită discuție a colonelului Ștefănescu cu țăranii exploatați pe moșia primită de el în

arendă, o discuție de la egal la egal, în care colonelul se justifică și parcă cere iertare, iar țăranii sînt — ei — cei chemați să primească sau nu justificările colonelului. Ce e mai curios este că discuția nici nu are în cea mai mare parte un caracter grav, așa cum s-ar fi cuvenit, dacă ținem seama că fondul exprimat prin ea prezenta o gravitate absolut excepțională, ea are un aer neverosimil glumeț, este de o voioșie — de ambele părți — pe care numai teribilul „De!" rostit în final o curmă într-un fel neașteptat. Ce se întîmplă, de unde această curioasă relaxare a conflictului, într-un moment cînd s-ar părea că trebuie să avem o încordare a sa maximă? Scriitorul a intuit însă adevăratul motiv al relaxării, teribila încordare de dedesubt. Colonelul stă de vorbă cu oamenii și parcă nu se mai satură de vorbit, se vede că discuția asta e pe placul lui — și se mai vede că nici țăranii nu prea dau semne de nerăbdare. Tot efectul stă în surprinderea aerului ciudat și neverosimil al acestui taifas liniștit, între niște oameni care parcă și-au terminat misiunea și acum se mai destind schimbînd o vorbă-două. Tot efectul stă în aceea că noi surprindem caracterul de o gravitate extremă și de o semnificație extraordinară — în esența sa — al acestei foarte pașnice convorbiri. Sugestia copleșitoare este că în acest context aproape neverosimil se manifestă o stare pe deplin firească, normală, dreaptă, ceva ce e în ordinea lucrurilor, și nu dimpotrivă. De fapt, scriitorul suprapune cele două accepțiuni posibile ale noțiunii de firesc, de ordine a lucrurilor: firescul, limitat într-un anumit cadru social (exploatarea firească, subordonarea firească a celui exploatat etc.), și firescul major omenesc, firescul raporturilor normale între oameni într-o lume care nu primește în ordinea ei obișnuită exploatarea, inegalitatea, umilința etc. Din această subtilă suprapunere de planuri iese un efect zguduitor, revelat în acel „De!" țărănesc, rostit în finalul discuției de către unul din participanți — și anume cel mai volubil dintre participanții la acest atît de straniu colocviu. Acest „De!" pune capăt ciudatei relaxări, atrăgînd toate sevele subterane într-o izbucnire la suprafață, stăpînită încă, dar cu atît mai amenințătoare.

Bătrînul colonel are acum o înfățișare „vioaie" și „glasul cutezător" (a dus pe cele trei fete ale sale la Vitești, scăpînd

astfel de „grija cea mai mare"). „Acuma putea vorbi liniștit cu țăranii, să mai și glumească și să-i batjocorească :
— V-ați boierit și voi, mă! Vă vine cu strîmbul munca! E mai ușor să stai cu luleaua-n gură decît să dai cu sapa, cum nu! Și să ocărăști pe boieri și să pui la cale rebeliuni! Ce zici, măi Ștefane?
— De, don' colonel — făcu Ștefan cu fața zîmbitoare — mai încercăm și noi marea cu degetul...
Peste cîteva minute, din vorbă-n vorbă, țăranul zîmbitor întrebă :
— Da' pe domnișoarele le-ați dus la oraș, don' colonel?
— Ați fi poftit să le las aici, să vă bateți voi joc de tinerețea lor? răspunse pensionarul cu ton glumeț. Nu vă cunosc eu ce tîlhari sînteți voi?
— De ce, don' colonel, păcatele noastre?
— Fiindcă sînteți, Ștefane! Nu m-am trudit eu destul cu alde voi la armată? Vă știu și măselele din gură!... Dar mie ce puteți să-mi faceți? Să mă omorîți? Ce, mi-e frică mie de moarte, mă? D-aia-s eu militar, mă?... Ori să mă prădați? Prădați-mă, dacă vă dă mîna! Că eu, tot ce am, aici am băgat și cu voi am împărțit... Nu-i nimic, băieți! Dumnezeu e sus și vede!... Eu nu v-am bătut, nu v-am înșelat, nu v-am năpăstuit. V-am ajutat, v-am ocrotit, v-am învățat. Acu puteți să-mi trageți cu parul... Așa-i?
Colonelul se uită pe rînd la țărani, așteptînd o vorbă de protestare sau de recunoaștere. Oamenii tăceau. De-abia într-un tîrziu Ștefan, cel mai deschis, făcu :
— De!"
Din nou încercarea de conciliere a dezvăluit natura ireductibilă a conflictului.

Scriitorul operează, cu fiecare situație reprezentată, secțiuni orizontale, „tăieturi" — ar fi spus Thibaudet — în cursul unitar și organic al vieții; tăieturi făcute la timpul p o t r i v i t, la momentul tipic. Este unul din marile secrete ale romancierului : să deschidă în așa fel aceste secțiuni, încît în înlănțuirea lor să dea imaginea fluviului însuși, al curgerii infinite a vieții, și nicidecum impresia unor imagini decupate, detașate, izolate. O clipă mai devreme sau mai tîrziu de s-ar fi operat deschiderea, și efectul ar fi pierdut simțitor din tărie.

Am fi văzut atunci lucruri fără semnificație și în jurul lor haosul.

În R ă s c o a l a, pentru a măsura gradul de aprindere a spiritelor, se secționează cursul vieții în acele puncte ce pot aduce cele mai depline clarități : în momentul cînd țăranii stau în uliță în fața cîrciumii, nemaiîndurîndu-se să plece ; apoi t o t a c o l o, spre a găsi locul gol și numai un bețiv întîrziat la taifas cu Cristea Busuioc, cîrciumarul — dar de ce acest pustiu? În consecință o nouă tăietură făcută spre a găsi pe oameni la casele lor, mai dregînd o unealtă, mai bătînd un cui, dar pregătindu-se în taină pentru o acțiune decisivă. Oamenii vorbesc, vorbesc, întorc lucrurile pe o față și pe cealaltă, țin seama de toate împrejurările, vor să găsească o soluție, își împărtășesc gîndurile, spun ce-au mai auzit (că se vorbește că s-ar împărți pămînturile, că nu e adevărat, nu se va împărți, astfel de zvonuri nu merită crezare)... și s-ar părea că lucrurile vor continua așa monoton la nesfîrșit, fără vreun accent mai hotărît, dar iată că intervine un lucru de la sine înțeles în alte împrejurări (cineva zice că arendașul va cumpăra de la Nadina pămîntul rîvnit de ei), dar care, acum, are un efect surprinzător. Vorbele s-au izbit de o b a r i e r ă, și se răsucesc îndărăt : „Atunci parcă uluirea i-ar fi schimbat glasul și înfățișarea, se ridică de pe scaun fără voia lui și vorbi printre dinți :

— Apoi nici să fim batjocoriți așa nu ne-om lăsa!

Și alte glasuri, care mai molcome, care mai dîrze, repetară :

— Nu, nu!..."

Tresăririle pămîntului, răsucirile imperceptibile prin care masa țărănească își încearcă forța, sînt înregistrate cu ecoul, cu freamătul lor prevestitor. Mici năruiri de teren, cărora nimeni aproape nu le dă importanță, sînt puse de scriitor în perspectiva viitorului mare cutremur, legate de acesta prin numeroase fire rezistente, prin m o t i v ă r i. Oamenii se dezmeticesc din inerție, scutură de pe umeri fatala resemnare, vechea spaimă și se pregătesc să întîmpine furtuna cu o grozavă nădejde și în același timp cu un fel de nepăsare la consecințe. Semnele zguduirii se propagă în straturi tot mai dense, pe toată întinderea și în toată adîncimea, și-n vreme ce la București se desfășoară „viața de praznic permanent", de baluri, dansuri și chefuri prelungite, la sat țăranii se trag pe lîngă casă refuzînd să mai lucreze pămîntul altora, bat

coasa, așa, „ca să fie bătută", și se pregătesc — se strîng în mijlocul uliței, împiedicînd trecerea și neîndurîndu-se să părăsească locul de teamă că în lipsa lor să nu se întîmple ceea ce ei cu toții așteaptă să se întîmple.

O enigmatică l i n i ș t e se instalează în roman o dată ce țăranii au căpătat încredințarea că nu trebuie de-aici înainte să nutrească speranțe într-o îndreptare pe cale normală a situației lor, liniștea premergătoare catastrofei, liniște sinistră, de a cărei natură reală Grigore Iuga, mai lucid decît tatăl său, e conștient din primul moment al descinderii la sat. „— Toate bune pe aici, Ichime? întrebă Grigore. — Deocamdată pace, conașule! zise vizitiul."

Din primele vorbe schimbate cu vizitiul venit să-l întîmpine la coborîrea din tren, Grigore Iuga surprinde sensul înfricoșător al acestei pacificări. Mai ales răspunsul cu „deocamdată" nu-i plăcu lui Grigore, „totuși nu insistă".

Armistițiul provizoriu este, de fapt, liniștea strategică cu care oamenii așteaptă să vină și pe la ei „pîrjolul"; așteaptă, avînd aerul că nu depinde de ei, că o forță mai presus de ei s-a abătut peste lume. Grigore Iuga observă cu îngrijorare, mergînd spre conac, adevăratele înțelesuri ale p ă c i i deodată statornicite și de care trebuia să se teamă mai mult decît de neliniștea evidentă și de pretențiile țăranilor de a „cumpăra" pămîntul Nadinei. Și ceea ce observă îl umple de tulburare, îl face să fie posomorît parcă fără motiv, și totuși cu atîtea motive resimțite cu putere, și greu, mai ales, de mărturisit.

„Grigore observa cu atenție și satele și cîmpurile, parc-ar fi căutat să ghicească o taină. Sub bolta mohorîtă, pămîntul negru se zgribulea pătat cu dese ochiuri de apă tulbure, iar prin sate țăranii, ca duminica, mai pe la cîrciumă, mai pe la cîte o casă, se sfătuiau c a și a l t ă d a t ă (s.n.). Lui Grigore însă i se părea că în ochii lor lucește ceva deosebit și că toată înfățișarea lor ar fi mai dîrză. După ce ieșiră din Lespezi, întrebă deodată pe vizitiu :

— Cu muncile cum mai stați, Ichime?

— Apoi stăm bine, conașule, că nici nu le-am început! răspunse vizitiul cu o șovăire."

Iată, dar, un fapt neliniștitor, explicabil și prin aceea că „și vremea a fost rea, că a tot plouat", dar să fie aceasta singura explicație? S-ar părea că există și un alt motiv, și

că nici acesta nu e chiar nefiresc („oamenii nu s-au cumpănit încă la învoieli..."), există aşadar o justificare. Şi totuşi, ceva nu e în ordine şi Grigore simte această dezarticulare cu senzaţia că timpul s-a oprit în loc. Linişte — desigur : „Ieşind apoi cu Titu Herdelea în sat, plutonierul Boiangiu le spuse că pînă acum e linişte şi doar (s.n.) arestarea învăţătorului Dragoş a cam (s.n.) aţîţat pe săteni". Întrebaţi, oamenii dau „răspunsuri blînde, dar în doi peri". Ca şi mai înainte, ţăranii îl întîmpină pe Grigore Iuga cu omenia şi respectul cuvenit, ca şi înainte îi vorbesc de nevoile lor, şi totuşi a intervenit ceva nou în atitudinea lor, un fel de absenţă, o detaşare pe care scriitorul o ştie strecura în cuvintele aparent aşa de asemănătoare cu toate cuvintele spuse de ei ori de cîte ori îi cerceta, să afle ce mai gîndesc, boierul cel tînăr. Această absenţă sugerează că oamenii nu mai aşteaptă, de fapt, nimic de la Grigore Iuga, şi de aceea nu văd de ce ar trebui să pună, în vorbele ce i le spun, interes şi pasiune şi nădejde că totuşi vor obţine o uşurare. Scriitorul observă cu mare fineţe elementul nou apărut fără de veste în felul cum se poartă şi cum vorbesc oamenii. Lucirea aceea nouă din ochii oamenilor stăruie în ciuda liniştii şi a detaşării din vorbele lor şi nimic n-o poate face să dispară. „Privirile lor — observă scriitorul — nu erau duşmănoase, ci mai curînd întrebătoare." Iar ceea ce spune Grigore, oricît de binevoitor e de a stinge conflictul dintre ţărani şi tatăl său, nu constituie un răspuns adresat acestor priviri. Ele continuă să rămînă întrebătoare. Grigore Iuga ispiteşte pe Petre Petre să-l lămurească ce vor oamenii, Petre însă se zăpăceşte bîlbîind „încurcat" ceva, apoi îndeamnă pe Lupu Chiriţoiu să vorbească, sub motiv că „matale... eşti mai bun de gură şi mai bătrîn..." Lupu Chiriţoiu începe la rîndul lui să-l lămurească pe boierul cel tînăr, dar nici dînsul nu izbuteşte, fiindcă acum nu-l mai interesează decît să repete vechile plîngeri, pe un ton „tărăgănat". Titu Herdelea s-ar părea că n-are motive să şovăie cînd, împărtăşind lui Grigore impresiile sale după discuţia cu ţăranii, constată : „Mie oamenii mi se par liniştiţi". E linişte pentru că s-a produs un transfer de atenţie, e linişte pe vechiul domeniu al dialogului boier-ţăran, rămas acum pustiu. Dar nu e linişte pe domeniul cel nou, al unei realităţi neprevăzute şi care acaparează tot interesul. De la acest punct

mai departe, urmărind transferul de atenție intervenit în purtarea și vorba oamenilor, scriitorul își deplasează, la rîndul său, tot mai mult atenția asupra noii realități, aceea a înfruntării deschise, violente.

De-acum înainte, ceea ce spune Grigore Iuga nu mai prezintă nici o însemnătate. Nimeni nu-l ascultă, nici tatăl său, nici țăranii. Ceea ce era de hotărît, s-a hotărît, acum se așteaptă numai împrejurarea favorabilă ca acel n o u apărut în privirea oamenilor să se exteriorizeze exploziv.

De-acum înainte cele două părți înaintează una spre cealaltă, spre încleștarea fundamentală, ca mînate de un destin. Fără urmări rămîne inițiativa lui Grigore Iuga de a preveni „cu metodele lui feminine", conciliatoare, incendiul. Proporțiile acestuia au și început să se profileze. E de ajuns acum să se iște o scînteie, și incendiul atîțat de vechea ură să se dezlănțuie. S c î n t e i a aceasta (primul capitol al volumului II — F o c u r i l e — se numește: S c î n t e i a) nu întîrzie să apară. Ar fi apărut oricum. Grigore Iuga părăsește conacul și constată surprins că în dreptul cîrciumii „țăranii stăteau ca și ieri, parcă nici nu s-ar mai fi mișcat de acolo". Ce așteaptă țăranii? S-ar părea că ei nu așteaptă nimic. De fapt, ei așteaptă liniștiți, răbdători să se ivească de undeva s c î n t e i a, de unde — nici ei nu știu bine, dar a ș t e a p t ă. Și scînteia a p a r e c a d e l a s i n e. Parcă nimeni n-ar fi dorit cu tot dinadinsul ca ea să apară.

„— Ce mai așteaptă oamenii, Ichime? zice Grigore.

— Parcă ei știu ce așteaptă, conașule? bolborosi vizitiul. Uite-așa, ca proștii..."

Grigore a venit, a plecat — de cîte ori nu venise și nu plecase? Cine ar fi stat să se întrebe de ce a venit și de ce a plecat? Acum, însă, acest fapt atît de firesc sporește tensiunea masei țărănești. Vorba spusă la întîmplare, o întrebare răsărită cine știe cum, o privire mai cercetătoare — totul îndreaptă atenția asupra unui lucru esențial, din ce în ce mai deslușit.

„— Oare de ce-o fi plecînd așa degrabă? întreabă Ignat Cercel cu ochii după brișca galbenă, ce se depărta.

Ț ă r a n i i s e u i t a u t o ț i d u p ă b r i ș c ă (s.n.), mai mult din obișnuință.

— Apoi ce să caute aici? zice cineva. Se duce unde-i mai bine și mai cald."

Sugestia perfect infiltrată zonei adînci a textului este că oamenii aceștia, adunați „ca proștii" pe uliță, au început să reprezinte o forță care displace și neliniștește. Astfel, plecarea grăbită a lui Grigore dă oamenilor — pe neașteptate — conștiința faptului că ei reprezintă o forță, cine ar fi bănuit-o?

Stau fără motiv în uliță cu căciulile înfundate în cap — nu fac nimic și totuși în acest timp forța lor crește, îi strînge atît de solidar laolaltă presentimentul că trebuie să se întîmple ceva, un lucru în care ei ar avea de jucat un rol esențial.

„Nu se îndurau de loc să se împrăștie. Unii se mai repezeau pe acasă, să-și mai vază de vite și să mai îmbuce, dar se întorceau curînd, parcă le-ar fi fost frică să nu se întîmple ceva în lipsa lor. [...] Vorbeau despre aceleași necazuri, ca întotdeauna, dar mai cu luare-aminte (s.n.), ca și cînd s-ar feri să nu-i audă cineva. Nu se prea priveau în ochi fie de teamă să nu se vadă ce pîlpîie în ochii celorlalți, sau să nu vadă ceilalți focul din ochii proprii. Pe toate fețele, însă, juca o întrebare, aceeași, posomorîtă și pătimașă, care aștepta un răspuns.

Primarul, de cîte ori trecea, striga :

— Da' ce, măi oameni, voi n-aveți casă, n-aveți neveste, n-aveți copii? Îi răspundea mereu Vasile Zidaru, cu aceeași glumă, stîrnind același rîs aspru :

— Ne-am ciocoit și noi, dom' primar, c-așa au venit vremurile."

Forța aceasta se frămîntă în loc, prinde contur mereu mai sigur și — printr-un proces pe care Rebreanu îl intuiește — capătă conștiință de sine.

Înainte chiar ca țăranii să se fi mișcat, boierii și arendașii fug, transportă lucrurile de agoniseală în trenurile tixite ca-n vreme de război, cuprinși de panică și teamă ce pun pe gînduri tabăra adversă. Țăranii stau la taifas în jurul circiumii lui Busuioc, și-n vremea aceasta boierii se agită, se consfătuiesc, țăranii văd agitația și e ușor de înțeles ce consecințe are acum asupra stării lor de spirit. Marin Stan, „puțin cherchelit", spune tare ce gîndesc cu toții : „— Ehei fraților, frica-i mare cucoană!... Nu-i așa dom' primar?" Cînd primarul Pravilă luat așa subțire răspunde și el în batjocură : „Măi Marine, cum îți vine ție, om în toată firea,

să vorbești atîtea bazaconii?... Da' de cine să le fie frică boierilor, măi Marine? De tine, mă?... Vai de căpățîna ta, Marine!" — el atinge problema crucială. De cine să le fie frică boierilor? Țăranii trebuie să fie o forță dacă boierilor li s-a făcut frică, și ei au deodată conștiința acestei forțe, manifestă în acest schimb de replici inițiat parcă numai așa, să treacă timpul:

„— De tine, mă?... Vai de căpățîna ta, Marine!

Unii rîseră, dar alții strigau amenințător:

— Ba să le mai fie frică și de noi!

— A p o i d e b i n e ș i d e b u c u r i e n u s - a u s t r î n s e i." (S.n.)

Văzînd că primarul se așază la taifas cu ei, să le explice, cu toate că pe un ton încă distant, țăranii înțeleg că se năruie și autoritatea. E de ajuns ca unul dintre ei să lanseze o întrebare nepotrivită și destul de vicleană, și oamenii să vadă că primarul totuși o ia în serios și răspunde, ca ei să înțeleagă că se petrece chiar sub ochii lor un lucru bizar.

„Marin Stan, cu o privire galeșă, caraghioasă, întrebă deodată:

— Dom' primar, eu poate c-am băut ceva, nu zic, dar matale cu plutonierul ce-ați cătat azi-noapte la boierul cel bătrîn, ai?"

Moment hotărîtor, căci dacă primarul va răspunde, avînd aerul că dă cuiva socoteală, oamenii se vor întări în convingerea că ordinea se clatină și că e timpul să intervină.

Primarul răspunde — e adevărat — s e m e ț, dar asta nu prezintă în fond nici o însemnătate; el r ă s p u n d e și acest fapt c a r a c t e r i z e a z ă mai bine situația.

„— Dar ce, tu crezi că noi ne ascundem de tine ori de cineva? ripostă Pravilă semeț. C e, m i - e r u ș i n e c ă m - a c h e m a t b o i e r u l M i r o n?" (S.n.)

Replica aparent autoritară a primarului a dat țăranilor o idee nouă: așadar este posibil, a venit și vremea asta, ca primarul să se justifice în fața lor.

Scînteia care pune capăt așteptării uscate scapără, tot sub chipul unei întîmplări obișnuite, trecută cu vederea înainte vreme, dar acum văzută cu ochi surprinși. Mulțimea e străbătută de un freamăt nou, timpul acțiunii mereu amînate pare să fi atins termenul-limită. Și ceea ce se întîmplă dă tuturor senzația că paharul răbdării s-a revărsat înafară,

furia mulțimii, după ce a mocnit destul de dedesubt, acum va izbucni. Mărunta pățanie a copilului tras de urechi de șoferul boierilor se dilată enorm. Ce a fost se poate trece cu vederea, dar c e e s t e pare de-a dreptul insuportabil! Acesta e tonul relatării, începută liniștit, de foarte departe, cu un joc de copii care nu se astîmpără. Rudolf, șoferul, aplică o sancțiune obișnuită copilului, copilul strigă ca de obicei: „aoleu, aoleu, urechile mele!" Dar cuvintele răsună cu alt timbru și nu se știe de ce atrag atenția oamenilor adunați în drum. „Aoleu, că mi-a rupt urechea!... Aoleu, că m-a omorît!" Cuvintele sună în înțelesul lor p r o p r i u. Acum „m-a omorît" înseamnă: au omorît copilul, b o i e r i i o m o a r ă c o p i i n e v i n o v a ț i. Acesta e înțelesul. Satul întreg răsună de strigăte: „Mi-a smuls urechea!" „m-a omorît!" O m o a r ă c o p i i i!

Sugestia reacției active apare pe neașteptate: „— Dacă sîntem și noi molii și fricoși! Ia să te știe că pui mîna pe par, să vedem: ar mai îndrăzni să te mai batjocorească?"

Vorbele spuse altă dată în șoaptă, repede reprimate, cu o voință a uitării, cu o prudență la care i-a deprins viața, acum răsună tare, ca niște îndemnuri nestăvilite, reluate din om în om cu hotărîre crescîndă, crîncenă, zdrobitoare. „Ia să te știe că pui mîna pe par..." E singura cale de urmat posibilă. „Fără pripeală, rece, liniștit", Trifon Guju constată un lucru știut parcă de cînd lumea, un adevăr care încinge voințele, subliniază apăsat ce au oamenii de făcut:

„— Boierii numai de frică știu omenie!"

Hotărîrea nu e totuși destul de deslușită, oamenii strigă toți laolaltă, nu se înțelege ce spun, „se îmbulzesc cînd într-o parte, cînd în alta". E nevoie de un imbold. Circiumarul Cristea Busuioc își dă cu părerea că nici copilul nu e chiar nevinovat, „că-i obraznic și neastîmpărat de n-are pereche!..."

Asta lipsea, prea erau toți de acord că se întîmplase ceva zguduitor. E nevoie de o atițare. Cuvintele lui Busuioc conțineau o provocare, fără voie:

„— Dar dumneata de ce sudui copilul, nea Cristache?... pentru că l-au bătut boierii?"

Vorbele lui Busuioc scormonesc „l a t i m p" jăratecul ce amenința să se stingă. Și chiar circiumarul, cuprins de teama

că ar putea fi bănuit de complicitate cu opresorii, vine cu ideea așteptată de ei toți:
„— De ce nu-ți iei tu copilul de mînă, măi Pavele, să te duci cu dînsul, așa oblojit și chinuit cum e, la curtea boierului și să ceri să-ți plătească durerea acum, îndată?
— Hai Pavele, că merg și eu cu tine.
— Să ne ducem cu toții!... Că doar n-au să ne bată pe toți."
„De ce să ne lăsăm?... Să nu ne lăsăm!..."
„— Mai bine să le dăm foc, să se aleagă scrum și cenușă din tot neamul lor! răcni singuratic un glas subțire ca un fir roșu și atît de limpede parc-ar fi coborît din văzduh."
Reprezentînd faza de încordare supremă a procesului îndelung pregătit, motivat printr-o atît de complexă și înceată elaborare, scriitorul tratează materia cu același calm metodic, încît face ca momentele ofensive să fie urmate strategic de temporare retrageri și staționări, al căror rost este să consolideze procesul în desfășurare, malurile noului său curs. În astfel de cicluri compuse dintr-un moment pozitiv, de avînt, și altul negativ, staționar, se leagă — într-o singură pornire organică — desfășurarea răscoalei. Momentul *vestitorilor*, cu hotărîrea de a trece la ofensivă, este urmat iarăși de o relativă liniște. Aparenta retragere este *activă* în conținut mai mult decît ofensiva.
Dialectica interioară a luptei e surprinsă de scriitor cu uimitoare precizie. Orice evoluție *mecanică*, creșterea care se face *neîntrerupt*, prin pași egali, este exclusă. Mișcarea se face în spirală, mereu înainte, dar în zigzaguri ce unesc poli diferiți, antitetici.
Răscoala a intrat în faza ei stabilă, ca orice acțiune *gospodărească*, nemaifiind acum doar rezultatul încordării nervoase, ci un fenomen solid, cristalizat, sedimentat în suflete. *Ajunsă la acest punct de evoluție ea a căpătat ceva din temeinicia și lipsa de zor a vieții pașnice!* Oamenii nu mai stau în drum, surescitați, gata să scapere la cea mai măruntă atingere, ci s-au dus pe la casele lor, fiecare cu cîte o îndeletnicire domestică. La cîrciumă e liniște, un țăran mai deprins cu băutura stă de vorbă cu negustorul, un copil, Antonel, vine să ia o sticlă de gaz. Ignat Cercel se apucase, „că n-avea nici o treabă, să mai dreagă gardul și cioplea și bocănea de mama focului".

Cît de vibrantă e totuși această fază staționară, rezultă chiar din vorbele pe care le schimbă oamenii, pașnic, văzîndu-și de treburi, impenetrabili, pe la casele lor!

Sentimentul general este că acum ei se găsesc în faza p l i n ă a răscoalei, cu toate că dacă privim lucrurile superficial ei nu fac un lucru de natură să îndreptățească atari presupuneri. Ceva mai înainte nu ieșiseră la lucru pentru că erau înfierbîntați, stăteau în uliță și nu se îndurau să plece de teama ca în lipsa lor să nu se petreacă e s e n ț i a l u l. Dar semnificativ e că nici acum, cînd merg liniștiți pe la casele lor, la gospodăria lor, n-au revenit la starea „firească", că, deși vremea s-a făcut frumoasă, n-au ieșit să lucreze pămîntul moșierului. Acum dispăruseră feluritele p r e t e x t e (vremea rea, surescitarea trecătoare etc.). Oamenii stau față în față cu marea răspundere asumată. La îndemnurile femeii sale, care nu pricepe și nu suferă ciudata inerție a soțului, Ignat Cercel răspunde supărat:

„— Măi muiere, tu nu pricepi de vorbă bună... Ce vrei să fac? Să mă spînzur? Ei, iacă că am să mă spînzur ca să te mulțumesc... C ă t u n u m a i a i r ă b d a r e (s.n.) cum au și alți oameni și bați mereu din clanță: ham, ham, ham, parcă ai fi cîine, și nu om! Că doar vezi bine c ă n e z b a t e m (s.n.) și trebuie să ne ajute Dumnezeu și nouă!"

R ă b d a r e a aceasta cere tărie sufletească, stăpînire de sine și nu e ușor de suportat, acum cînd lucrurile se urniseră, și omul se supără mai tare tocmai pentru că înțelege că în felul ei, potrivit unei judecăți n o r m a l e, femeia are dreptate.

Răbdarea nefirească răspunde totuși unui sentiment lăuntric asimilat al n e c e s i t ă ț i i; și faptul că oamenii, stăpînindu-se și suportînd greu brusca liniștire, ascultă, totuși, de acest sentiment e nu se poate mai revelator. Reprimată de stavila răbdării, forța lor spumegă cu încordare, în sine, prinde avînt și, o dată eliberată, va izbucni la o tensiune foarte înaltă.

Romanele lui Liviu Rebreanu au o înaintare discontinuă, grea, care pe măsură ce se realizează cu pas apăsat, cucerind definitiv, după o lege inexorabilă, teritoriu după teritoriu, ia cu sine pe cititor și-l s u b j u g ă legii sale.

S i t u a ț i i l e sînt împinse violent în prim-plan, după un criteriu de însemnătate și semnificație, au m a r g i n e a

v i z i b i l ă, fiecare în parte reprezintă ceva și spune un anumit lucru care t r e b u i e cu necesitate să fie spus. Strînși în uliță, în preajma primăriei, țăranii așteaptă sosirea prefectului „cu răbdarea tradițională". Prefectul cam întîrzie.

„— Nu-i nimic, băieți!" — zice primarul, „cînd unuia, cînd altuia, prietenos și ca o scuză. Noi s-așteptăm pe domnul prefect, nu domnul prefect pe noi, c-așa-i omenia." Douăzeci de cuvinte cristalizează una din numeroasele „situații marcante", din care se-ncheagă atmosfera romanului. Este veriga nu numai bine prinsă în legătura epică trecut-viitor, dar și absolut d i s t i n c t ă în lanțul întîmplărilor desfășurate în roman, una care leagă situațiile v e c h i, cînd țăranii considerau drept ceva firesc să aștepte răbdători și cu mare respect venirea chiar și a unei notabilități mai puțin însemnate, și situațiile n o i, cînd ei, înfruntînd primejdia represiunii, nu vor mai recunoaște nici o autoritate. Situația este m a r c a n t ă prin puterea cu care întipărește această stare de provizorat, de cumpănă și de gestație, cînd încă mai dăinuie ceva din vechea supunere răbdătoare — dar a și apărut ceva cu totul nou, o amenințare, o nepăsare față de autoritate, o stare ciudată de spirit care-l îndeamnă pe primar să amintească oamenilor că există și autoritatea, este și un prefect pe care o m e n i a cere să-l aștepți, nu să te aștepte el pe tine. Cuvîntul acesta spune foarte mult, a venit n u s e ș t i e c u m vremea cînd trebuie să apelezi la o m e n i a țăranilor, și nu la frica lor, ca să-i convingi s ă a ș t e p t e. Acum primarul simte nevoia să se justifice și parcă să-și ceară scuze pentru întîrzierea domnului prefect. Din astfel de situații, fiecare în parte marcantă, construiește Rebreanu filmul zguduitor al evenimentelor.

Scena de culminație cu năvala de valuri întunecate, furioase, e ca o eliberare, pînă la extrema limită, întîrziată, suspendată.

Astfel apar în roman, după o prelungită așteptare zugrăvită plastic pe sute și sute de pagini, după avînturi surde și retrageri vremelnice, după toată complexa motivare ce angajează ansamblul unghiurilor de vedere posibile — astfel apar izbucnind din nemișcare și tăcere f l ă c ă r i l e răscoalei:

„— F i i b u n, L e o n t e, ș i s c o a l ă n i ț e l, c ă s - a î n t î m p l a t o...!

La răsărit pe cer atîrna o uriașă perdea de flăcări. Cu toate că satul se afla la peste trei kilometri, vîlvătaia părea atît de aproape, ca și cînd ar fi fost la marginea Amarei... Dintr-o vatră de jăratec în care mîini puternice parcă zvîrleau mereu hrană nouă focului, limbile de flăcări țîșneau, se zvîrcoleau, se împleteau neîncetat ca niște șerpi apocaliptici, lingeau și înțepau poalele cerului zugrăvind răni în toate culorile, ștergîndu-le pe toate cu imense șomoioage de fum și lăsînd pentru fiecare cîteva clipe numai cîte o zdreanță purpurie zvăpăiată, care filfîia ca un amenințător steag roșu...
În luminile biruitoare ale focului umbre mari jucau și se întindeau pînă în tării, parcă toată lumea ar fi început să se clatine...
Împrejur satul dormea sau se prefăcea că doarme într-o liniște de mormînt, sporind fiorii de groază ce stăpîneau văzduhul, și totuși cei din uliță simțeau că în fiece casă și la fiecare geam ochi lacomi priveau luminile focului, așteptînd un semn sau o chemare tainică."

„— Mi se pare, măi creștini, c-a sosit revoluția!" (S.n.)
Flăcările izbucnesc ca o dezlegare dureros așteptată, ca un început sau ca un sfîrșit de lume.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Majoritatea comentatorilor profită de apariția romanului Jar pentru a sublinia — lăsînd pe al doilea plan aprecierea la obiect, ceremonios negativă — aplicația de veșnică regenerare a scriitorului, neobositul simț al datoriei profesionale. „D-l Liviu Rebreanu — notează judicios un recenzent în Convorbiri literare[1] — constituie, cred, cea mai de seamă excepție din literatura românească actuală. Într-o atmosferă în care e suficient ca un autor să aibă un succes pentru ca să fie iremediabil tributar — în restul carierei sale — genului care i-a adus acest succes, într-o literatură în care un autor e de obicei mare printr-o singură carte pe care apoi o scrie din nou — cu mici variante cîte o dată pe an în cei douăzeci de ani următori; într-o țară unde se poate ajunge academician din două volume publicate pe vremuri, d. Rebreanu continuă, de cincisprezece ani de cînd e celebru, să caute neîncetat noi modalități de expresie, să prospecteze mereu teme și terenuri de inspirație virgine, să-și înnoiască necontenit preocupările scrisului, cu o curiozitate, cu o tinerețe și cu o energie în adevăr uluitoare." Jar ar constitui confirmarea nepotolitei însetări de inedit. Așa stînd lucrurile, spre onoarea scriitorului, în ce măsură se poate vorbi de o valorificare a acestei însușiri, nici vorbă, ieșită din comun? Șerban Cioculescu [2] găsește că înclinația caracteristică scriitorului pentru „versantul social al vieții" are „o aplicație actualizată de ultimul roman, Jar". Analiza pasiunii e aici „minuțios dusă la capăt, și totuși Liana (eroina romanului — n.n.) nu se individualizează spre a-și contura o figură autonomă de eroină în lanțul victimelor erotice". „Încă o dată d. Liviu Rebreanu izbutește să creeze caractere primare neevoluate, cîtă vreme complexitatea morală îi scapă printre degete." Refuzîndu-i această însușire, se-nțelege de ce criticul adumbrise

---

1 Convorbiri literare, mai 1934, articol despre Jar, semnat I.I.C.

2 Șerban Cioculescu, Aspecte epice contemporane, loc. cit.

reușita unui roman ca P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r, axat tocmai pe reprezentarea unui caz de complexitate morală. Observația se confirmă totuși în J a r, care, în adevăr, poate da impresia că : „D-l Liviu Rebreanu este depășit de o serie de scriitori contemporani cu dînsul, ca d-na H. Papadat-Bengescu, sau chiar mai tineri ca d-l Camil Petrescu și alții mai recenți, în mînuirea instrumentelor de finețe și precizie infinitezimală..." Probitatea „constructorului" este și în acest caz „evidentă", „dar în limitele sale, care îi interzic accesul subconștientului (generalizare discutabilă! — n.n.) și al mobilității vieții sufletești. J a r este un roman care deschide cîmp discuțiilor sociale, restabilind pe autor în marginile mijloacelor sale."

Vladimir Streinu [1] folosește cartea ca argument polemic spre a discredita clișeul potrivit căruia Rebreanu n-ar fi izbutit decît ca romancier al țărănimii. Acest clișeu este „atît de tiranic, încît astăzi, cînd se vorbește despre J a r sau despre A m î n d o i, este un loc comun la îndemîna oricărui debutant să se afirme stinghereala ce se resimte în tratarea mediului urban din aceste romane". Ele „cuprind totuși porțiuni reale de viață burgheză". În reuniunile mondene din J a r — consideră, polemic față de confrați, Vladimir Streinu — „observația romancierului în compunerea grupurilor și în surprinderea fragmentelor semnificative de conversație" se dovedește a fi „tot atît de pătrunzătoare ca și în mediul rural".

În dezacord cu ideea că Rebreanu zugrăvește fără forță mediul citadin este și Ion Biberi [2] : „Il a décrit le « milieu » special de Bucarest avec vigueur et fermité. C'est un monde mélangé, tour à tour sauvage et pitoyable, miséreux et non dépourvu d'une certaine humanité."

J a r servește și în revelarea locului pasiunii în opera lui Rebreanu, întreprinsă de un comentator [3] : „Stăpîniți de înclinări rudimentare, ei (eroii lui Liviu Rebreanu — n.n.) trăiesc o intensă viață pasională. Înclinările eroinei din J a r o fac dornică de dragoste. Ele devin pasiune din moment

---

1 Vladimir Streinu, op. cit., loc. cit.

2 Ion Biberi, Études sur la littérature roumaine contemporaine, p. 47.

3 Eugeniu Todoran, R e a l i s m u l l u i L i v i u R e b r e a n u, Revista Fundațiilor, nr. din decembrie 1942.

ce se centrează în jurul unui singur obiectiv. Liana și-a aservit rațiunea pasiunii. Nu este stăpînă pe sine și cedează celui care a știut să capteze înclinările ei într-o singură direcție. Facultățile intelectuale ale acestuia sînt însă amorțite într-o măsură și mai mare. Pasiunea sexuală care le ține locul este o trebuință, și ca orice trebuință ea nu poate fi decît de ordin fizic. [...] Liana, avînd aceeași structură pasionată, n-a putut să-și înfrîneze cu rațiunea impulsiunile la momentul oportun, încît trebuie să sufere inevitabilele consecințe ale actului său."

Pentru G. Călinescu [1], romanul „e franc prozaic". „De altminteri, toată atmosfera e de o penibilă vulgaritate și nu din cauza mediului burghez." Drama „pierde orice seriozitate..." „Din această cauză, Jar e o încercare lipsită de orice valoare artistică."

„În fond — caută să explice cronicarul Adevărului literar și artistic [2] — Liviu Rebreanu a părăsit admirabila sa metodă de lucru din Ion, Pădurea spînzuraților și Răscoala pentru a activa într-un domeniu aproape Paul Bourget. Și cred că incompatibilitățile sînt structurale."

„Din păcate în Jar — este și opinia unui critic contemporan [3] — sondajul în sufletul feminin rămîne la suprafață, iar povestea de dragoste e de o întristătoare platitudine." „Nici o observație esențială asupra mediului nu se include în acest roman..."

Nu s-ar putea susține că din noua încercare a lui Liviu Rebreanu de a-și verifica puterile în alt perimetru decît cel cunoscut și de a varia formula de creație ar absenta elementele constitutive ale unui bun roman : intenția sa era aici de a proiecta, în vederea obținerii unui efect inedit, aceeași obsesie erotică din Adam și Eva, Ciuleandra, de astă dată pe fondul cenușiu, mediocru și letargic al mediului mic-burghez. Din păcate însă, personajele ce întruchipează obsesia sînt aproape la fel de mediocre ca și fondul pe care se proiectează, și efectul așteptat n-are cum se revela decît în mică măsură,

---

[1] G. Călinescu, Istoria literaturii române..., p. 651.
[2] Petre Pandrea, Adevărul literar și artistic, An. XIII, nr. 705, 1934.
[3] Al. Piru, op. cit., p. 85—86.

de analizat cu o lentilă mare, spre a-i surprinde — totuși — virtualitățile. Operația ni se pare îngăduită, căci dacă romanul nu strălucește, autorul său rămîne Liviu Rebreanu, a cărui personalitate, oricît de slab afirmată (cum e cazul în J a r), reprezintă oricînd un obiect vrednic de tot interesul.
Schița climatului ambiant este de ajuns de exactă, sigură în liniile ei tipice, ca pretutindeni la Rebreanu. Însă tipicitatea se confundă prea des cu statistica dezolantă, cu mijlocia previzibilitate.
Iubirea unei fecioare (acesta este în J a r motivul mărturisit) are drept cadru, intenționat n o r m a l, o caracteristică, pînă la estompare, familie de funcționari bucureșteni, strîmtorată de condițiile traiului zilnic, dar cu pretenții de mondenitate, nu foarte departe de a Herdelenilor din I o n :
„Petrecîndu-și viața mai mult în subsol, familia Rosmarin făcea economie de lumină și de căldură, ba mai cruța și mobila bună de sus. Singură, Liana, și mai ales de vreo doi ani, de cînd a intrat în Universitate, s-a apucat să strice vechea rînduială, retrăgîndu-se din ce în ce mai des în camera ei, să citească sau să mediteze."
Ca studiu al banalității, al automatismelor curente, paginile care zugrăvesc condiția familiei, mentalitatea plat burgheză, n-ar fi lipsite de sens, eroarea scriitorului este de a aspira el însuși în plămîni aerul gros, efluviile inerției cotidiene, încît descrierea mediocrității, fără o perspectivă mai de sus, ajunge să se complacă ea însăși în mediocritate. În loc de a fi ascuțită, descrierea cade la rîndul ei într-o platitudine înrudită cu a lucrurilor reprezentate.
„Cine să se înțeleagă cu tinerii din vremea de azi? Și încă Liana e fată bună și cuminte, nu ca altele de seama ei."
S-a înțeles, desigur, că e vorba de ceea ce gîndesc părinții fetei.
Mediocritatea observației nu anulează, totuși, un oarecare fior de viață, senzația că avem a face cu realități :
„Mai tare s-a înrăit Rosmarin (tatăl fetei — n.n.) în ultimii ani de cînd trăia necontenit sub amenințarea ba să fie scos la pensie înainte de termen, ba chiar să fie suprimat din serviciu pur și simplu pentru vreun motiv oarecare — și motive se găsesc destule dacă vor să găsească ăi mari".
„La avansări însă nu l-a ajutat norocul suficient. Au trecut peste dînsul și buni și răi, unii cu mai multă carte, alții cu

protecții mari. El a luptat numai cu munca și plecăciunile." (S.n.) Patosul cunoscut la Rebreanu, rezultînd din amestecul de bine și rău într-un fluid coerent. Bună tehnică (valorificată magistral în capodopere) a lui Erlebte Rede mai ales în țeserea (de tip flaubertian) de locuri comune:

„Acuma, de cînd Liana e domnișoară mare, a trebuit să se mai schimbe lucrurile. Fata nu poate fi ținută sub obroc. Trebuie să iasă, trebuie să primească. Azi-mîine poate să se mărite."

Din acumularea de plate generalități (dezvăluind o mentalitate) nu lipsește nimic:

„Altceva erau sindrofiile mari cu invitați anume, bătrîni și tineri, ca aceea care se pregătea pentru mîine și din pricina căreia toată casa, de vreo săptămînă, trăia într-o continuă și plăcută agitație".

În operele sale mari, există la Rebreanu o detașare foarte marcată de personaje, de stilul gîndirii și vorbirii lor, fiind evident că scriitorul mimează cu voluptate acest stil, pentru a spori impresia vieții. Dar aici contururile demarcatoare încep să se șteargă.

Prozatorul își aude și aici foarte exact personajele, transcripția rămîne însă nudă, producînd o senzație de inutil, de dezolant, căci plăcerea — reală — a cititorului de a asculta pe oamenii din carte vorbind nu devine în sine factor estetic:

„— Astîmpără-te, Alexandre, îi spune nevasta (cînd Rosmarin ciugulește prea insistent din alimentele pregătite în vederea sindrofiei de a doua zi — n.n.) că doar nu ești copil... Ori dacă ți-e foame să-ți aducă Tinca un tăcîm, să mănînci ca oamenii!" Cam aceasta e ambianța în care lucesc reflexele de feminitate și cochetărie ale eroinei, foarte încrezătoare în destinul care pînă la urmă o va pedepsi, făcînd-o să-și plătească amar iluziile — inițial romanul trebuia să se numească Mojarul iluziilor:

„Era obișnuită să primească complimente, și totuși îi făcea plăcere ori de la cine veneau. Pe stradă bărbații întorceau capul după ea ca și cînd ar fi răspîndit o vrajă irezistibilă... Avea gura senzuală, arcuită, cu buzele pline și totdeauna foarte vopsite." Etc.

Atenția familiei se concentrează toată către ea, bunica vrea să apuce numai s-o vadă mireasă, după aceea poate muri

liniștită, mama visează pentru ea un ofițer : „Proiectele mamei o amuzau. Tocmai ofițer! Avea oroare de ofițeri. Îi considera proști, fuduli, bădărani și goi.“ Firește, se va îndrăgosti tocmai de un ofițer. Mod de ajuns de pauper de a sugera ideea destinului, la un romancier și un poet, totuși, al destinului. Reapar obsesiile venerice, din toate cărțile lui Rebreanu. „Brațele ei goale aveau linii băiețești în carnea tare, iar decoltajul adînc, exagerat poate înadins, lăsa să se întrezărească conturul sînilor liberi ca niște capace de metal alb, fierbinte.“ Lui Remus Oloman, un fel de raisonneur al cărții, „îi trecea mereu prin gînd că fata asta are un parfum care te tulbură și-ți răscolește simțurile“.

Cîteva zeci de pagini refac prea în amănunt desfășurarea sindrofiei, la care Liana se va îndrăgosti de ofițerul aviator Dandu — prilej pentru scriitor de a schița portretele superficiale ale invitaților. De reținut totuși apariția ofițerului-dramaturg Tănăsescu, prin vorbele căruia Rebreanu (în mod semnificativ, căci denunță unilateralizarea propriei imagini intrate în legendă!) parodiază teoria artistului răbdător care pînă la urmă răzbește :

„Spunea deseori în lume, cu o modestie care credea că-i șade bine, că în literatură trebuie să ai răbdare pînă pătrunzi, și cita pe Ursache, de asemenea ofițer de administrație, care a dăruit României o piesă nemuritoare“.

Introducerea lui Dandu, viitorul logodnic, cel ce va declanșa criza, se face în spiritul obișnuit la Rebreanu, adică sub aparențele cele mai curente și tocmai de aceea rău prevestitoare. Este reluarea cu cîteva trepte mai jos a tehnicii cunoscute a scriitorului. Rezultatele slabe ale aplicării ei în roman ilustrează relativitatea, indiferența în sine, a așa-numitelor p r o c e d e e :

„— Dragă Liana, noi ți-am adus un mosafir nepoftit! N-am putut scăpa de el, atîta a insistat să-l luăm.

— Vai, dar îmi face chiar plăcere! Un dansator e totdeauna...“, răspunde convențional fata, nebănuind, adică, ce o așteaptă, ce va însemna în viața ei banalul mosafir.

Drumul de la convenție la autenticitate, revelarea în eroină a unei iubiri mai puternice decît orice reținere, în ciuda vagului sentiment, repede strangulat, că obiectul pasiunii sale este nevrednic de ea — și este vulgar, ușuratic — conflictul, așadar, dintre patimă și rațiune, cu victoria de neevitat a celei dintîi

și cu groaznica dezamăgire, remușcare și rușine de după aceea sînt etapele mai însemnate ale posomorîtului roman. Sentimentul tragic nu se poate ivi din țesătura de platitudini: ceea ce ar fi trebuit să traducă, prin tipicitatea obligată a mișcărilor, ursita ascunsă, apăsarea destinului, alunecă într-o involuntară caricatură.

Caracterul eterat al iubirii de fecioară ar fi trebuit să se impună cititorului, de aici ar fi urmat convingător depresiunea, amara înșelare a iluziilor eroinei. Latura materială a atracției, ca de obicei, are consistență, dar mai departe, scriitorul, cu toate că asta-i era intenția, nu merge. Grosolanul aviator și serafica studentă în Litere se cufundă amîndoi, el lucid și superficial, condus de gîndul unei aventuri ca oricare alta, ea — naivă, sinceră și încrezătoare, în vîrtejul aceleiași impure și pătimașe intimități:

„Dansînd, încolăcea brațul peste mijlocul ei și o strîngea atît de tare, că Liana își simțea sînii striviți de pieptul lui. În același timp, pe spatele decoltat palma lui fierbinte, uscată, se plimba ca o mîngîiere ascunsă care nu-și găsește locul."

„Dansul devenea un pretext de îmbrățișare prelungită."

Firește, la început ea caută să se apere, conștiința are chiar unele tresăriri („— O, e atît de gol, atît de...!"), dar fără putere și trebuie să se dea bătută de ceea ce consideră a fi iubire, și nu este decît o invincibilă excitație epidermică, foarte banală:

„Strînsoarea lui îi înăbușea respirația, dar nu mai protesta și nici nu încerca să se elibereze". Scriitorul confundă planurile. Ideea care se strecoară, oarecum fără voia lui, este că nici nu este și nici nu poate fi făcută o deosebire între aceste două planuri și că oamenii, orice ar gîndi, sînt sclavi docili ai instinctului. Puternică este reprezentarea instinctului în toate operele lui Rebreanu, în nici una totuși n-am putea găsi ilustrarea unei atît de dezolante convingeri.

Multe situații par, totuși, aici a demonstra forța biruitoare a simțurilor, totala neputință a celorlalți factori. Liana se întreabă, dar meditațiile ei (șterse, de altfel) rămîn fără consecințe: „Cum să iubească ea un asemenea animal? Ar însemna să se înjosească. Iubirea nu poate fi o vulgară chemare a cărnii înfierbîntate."

În casă, după sindrofie, toată lumea comentează cu vioiciune aprobatoare legătura eroinei cu aviatorul, ea însăși

e invadată de valul unor presimțiri de fericire. Vizitele aviatorului întăresc în ea nedumerirea și iritarea că „trebuie să respire fără voia ei amețeala stranie pe care o întreține el inconștient". Cum vedem, lucrurile se-ndreaptă către un termen fatal, ca în cărțile mari ale scriitorului, numai că pe o traiectorie alterată de grele impurități și de mediocritate.

Cînd rămîn singuri, pe întuneric, acasă la ea, protejați de rezerva respectuoasă a părinților, se petrec scenele previzibile : „Umerii lor se atingeau iar genunchii ei se propteau ușor în coapsa lui. [...] În același timp mîna cealaltă începu să se plimbe pe sînii ei, întîi cu mîngîieri blînde, apoi din ce în ce mai brutale, frămîntîndu-i și zdrobindu-i cu o patimă sălbatică"; ea prinde „cu amîndouă mîinile degetele care-i torturau sînii". Tot mai vagă și mai neconvingătoare este înfruntarea (scriitorul o vrea „crîncenă", dar nu este!) „între pornirea inimii și judecata rațiunii". Nimic în afara animalicei atracții, autorul dînd totul pe față în constatarea ingenuă că eroii săi, rămînînd singuri, „n-aveau ce să-și spuie".

Urmează Revelionul, oarba patimă devine dominatoare și narațiunea rostogolește scene de și mai mare intimitate, pe ecranul de proiecție al aceluiași urît interior : „Scaunele erau atît de apropiate, încît șoldul ei atingea șoldul lui Dandu și atingerea o înspăimînta; sub masă, piciorul lui se strecura sub picioarele ei, înfășurîndu-le într-o strînsoare insistentă". Mintea-i spune fetei să se retragă, cînd colo, sub privirea ei neputincioasă, „picioarele în loc să se depărteze se lipeau mai strîns de ale lui". E limpede că nu mai e nimic de făcut : destinul, sub o înfățișare curioasă, acționează...

Liana este definitiv învinsă de „iubirea" ce i-o inspiră agresivul Dandu. La miezul nopții „cuprinse cu brațele fierbinți gîtul lui Dandu, abandonîndu-se în voia plăcerii, parcă ar fi vrut să spuie că nu-i mai pasă de nimeni și de nimic". În aceeași noapte, urcă nerăbdătoare în apartamentul aviatorului și posesiunea, de care-și amintește a doua zi, îi dă sentimentul unei ascensiuni pe culmile adevăratei fericiri. („Și pe urmă transformarea subită a înduioșării într-un extaz de zbuciumare dureros de dulce ca o prăbușire în neființă. Parcă aluneca vertiginos, fără posibilitate de oprire, printr-un val nesfîrșit, spre o lume nebănuită, unde nu poate ajunge decît purificată de toate zdrențele trupești.") Este, pentru

ea, „bucuria cea mai mare". „A început — își zice — și anul norocului meu." Exagerata bucurie este totdeauna un motiv de amenințare și de primejdie, în cărțile lui Rebreanu. În J a r extazul eroinei este, de asemenea, prevestitor de o nefericire care va urma curînd. Ritmul desfășurării, succesiunea etapelor, încetinirea, accelerația etc., „procedeele", „tehnica" sînt la locul lor, dar neînstare să salveze romanul de la eșec, cel mult să-l mențină la o suprafață de plutire care scoate și mai mult în evidență absența adevăratei substanțe.

Experimentarea plăcerii, desăvîrșirea „dragostei" etc. dau eroinei o înaltă opinie despre aviatorul ei, făcînd-o să abandoneze cu un zîmbet trecutele rezerve, tot sistemul ei „raționalist" de mai înainte. Cugetările din noua etapă sînt pline de încredere și de un sentiment al superiorității: „Pînă ce nu te dăruiești n-ai dreptul să spui că ai cunoscut iubirea". Curios, însă, înțelepciunea de-acum tinde tot spre forme ideale, aceeași exaltare, aceleași „iluzii", dar cu semn schimbat: „Pretenția generației ei de a practica amorul rece, lucid, ca o simplă distracție ușoară o privea ca justificarea unei prostituții camuflate. Actul sexual fără substratul pasiunii copleșitoare i se părea o terfelire și trupească, și sufletească."

Se întrevăd unele rezultate interesante, se întrevăd numai: demonstrarea unui caz de falsă conștiință, protestul vehement, îndreptat în afară, împotriva unei realități în care, fără să știe, este proprie protestatarului însuși. Ce altceva, în fond, decît „prostituție camuflată" face eroina sub numele bombastic de i u b i r e ?

Ca doamna Bovary, Liana își proiectează asupra unui individ mizerabil setea ei de fericire, care o va distruge; dar, grandioasa aspirație a eroinei franceze, aici, nu e decît platitudine: „Viața ei nu mai recunoștea decît singura țintă de a iubi pe Dandu". Rolurile se inversează. Liana este factorul întreprinzător. Dandu dovedește în susținerea legăturii pasivitate, o îngrijorătoare scădere a interesului, și la începutul acestei noi etape ea nu observă nimic, dar treptat înțelege. Marea încredere cedează cu încetul unor meditații sceptice: „că a fost mai frumoasă dorința decît împlinirea ei".

Disperarea femeii pasionate, surprinsă de mediocritatea, de cumințenia filistină a bărbatului, temă inepuizabilă, dar romanul mai poate fi salvat? E prea tîrziu. Situația e insuficient observată: „Simțea alături de ea un corp înnădușit

puțin și auzea un horcăit rar, obosit. [...] I se părea că a bombănit : — Mai lasă-mă în pace, frate." Acum, bărbatul e cel care o sfătuiește să fie r e z o n a b i l ă. Părinții, văzînd că proiectul de a-și mărita fiica are tot mai puține șanse de înfăptuire, se alarmează. Dandu pretinde rezervă, tact, menținerea tainei, pentru că n-ar vrea să se compromită prin publicitate în jurul unei legături fără viitor, ea atunci cere o iubire care să înfrunte lumea, calomniile, iubire adevărată — „generoasă și mîndră". Prilejul de a face un bun roman, cum vedem, nu lipsea, mai ales în această a doua parte : drama unei femei care ia dragostea î n s e r i o s în conflict cu o lume filistină, rea, nepăsătoare, incapabilă să prindă realitatea dezinteresată a emoției. Tema e tratată în aceste noi capitole sobru, cu mai satisfăcătoare mijloace, impresia de c a r i c a t u r ă dispare, apare un ton mai potrivit, nu și acuitatea necesară : „De aceea iubirea rămînea fără alt scop decît un dor etern neastîmpărat. Era ca o somnambulă care trebuie să meargă pe marginea prăpastiei, inconștientă de primejdie." Între timp, dovezile de nelealitate din partea lui Dandu se acumulează, dar iubirea o a r b ă nu cedează în fața evidențelor rațiunii. Acum devine clar că Liana n u p o a t e t r ă i f ă r ă e l, și cu aceasta „tema" redevine mediocră. El bîiguie justificări stupide, dar ea îl iubește. Aparenta restabilire a acordului va face dezamăgirea și mai grea. Convinsă, în fine, de superficialitatea exaltării, Liana are iarăși, ca la început, revelația lucidității, dar, paradoxal, ea face și din luciditate un factor al iubirii pentru Dandu : „Luciditatea singură împodobește pasiunea cu fiorul marii bucurii și o ferește de a deveni silnică prin obișnuință". „În același timp, în sufletul Lianei încolțea și creștea dorința de posesiune exclusivă. Precum în inima ei nu exista decît el, tot astfel în inima lui să nu existe decît ea." Inutil, căci numai ea este la înălțimea sentimentului absolut, și la apelurile pasionate, la întrebările ei neliniștite, răspunsul lui plictisit și normal sună astfel : „— Ce să pierdem vremea cu..."
Nu deficiențele de tehnică a construcției indică punctul șubred al cărții, dar la un moment dat încep să se ivească și acestea, și ele sînt semnificative, arătînd că marele romancier e departe de a-și mai stăpîni materia. Iată un mic exemplu : simțind nevoia să justifice, și pe drept cuvînt, apariția revolverului fatal — cu el își va pune Liana capăt zilelor — autorul obligă

pe Dandu, într-un moment cînd nu mai există vreo îndoială asupra adevăratelor sale sentimente, să facă scene de... gelozie, și de teama (absurdă!) că ea îl va... înșela, să scoată la iveală un revolver, să-i lipească (strident!) țeava de tîmplă, ca să se sperie (de parcă n-ar avea probe suficiente asupra lipsei lui de iubire!), alarmată să-i smulgă revolverul din mînă, să-l introducă în propria poșetă, să ducă revolverul acasă (de ce?), să-l ascundă într-un sertar, unde, desigur, îl va descoperi ea din întîmplare... Se poate spune cu liniște că astfel de stridențe nu mai există nicăieri pe toată întinderea operelor lui Rebreanu, acestea pot fi uneori slabe, dar, neverosimilități — la modul foarte comun — și atît de bătătoare la ochi stîngăcii tehnice nu găsim în ele. Absența, aici, a unor articulații măcar credibile, la un romancier care-și domină cu aer seniorial întîmplările, desfășurîndu-le în virtutea unei stringente, ferme și logice coeziuni interioare, aceste false „neglijențe" (de fapt dovezi de dezorientare, de nesiguranță) vorbesc de la sine.

Greu, apoi, de crezut că, după nenumăratele semne precise de nelealitate, răceală, nepăsare etc., Liana să mai fie totuși încredințată (pentru asta trebuia un caracter de p o s e d a t ă, și Liana, vai, nu este așa ceva!) de iubirea sinceră a lui Dandu pentru ea și să mai creadă, în chip cu totul inexplicabil, că Dandu nu o cere de nevastă pentru că „se sfiește" (culmea!) și pentru că „nu se simte în stare să facă față cheltuielilor mai mari ale unei gospodării". Ca apoi, în fraza imediat consecutivă, să se reveleze un fapt care în el însuși dezvăluie șubrezenia acestui raționament : „Fără să-l fi întrebat vreodată, Liana știa că e băiat cu avere și că trăiește pe un picior mult superior unei solde de locotenent". Nu se poate să n-ai, citind paginile acestea, nostalgia aproape dureroasă a P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r, a R ă s c o a l e i, opere de armătură inatacabilă. Verosimilitatea nu reprezintă o condiție a b s o l u t ă, multe situații din Dostoievski relatate de altcineva, l a r e c e, sînt neverosimile. În cazul lui Rebreanu, însă, cu preferința și vocația sa pentru tipurile n o r m a l e, pentru situațiile mai mult ori mai puțin c u r e n t e, problema se pune altfel, „firescul" prezintă un coeficient estetic foarte bine marcat. Paradoxul în eroare al romanului J a r este că suferă, deopotrivă, de un e x c e s de firesc, în primele capitole, și de nefiresc în ultimele. Dacă eroina

s-ar fi impus prin marea tensiune a personalității, prin teribile derogări de la regula comună, dacă, într-un cuvînt, ea ar fi fost în toate o „posedată", reproșurile de această categorie (neverosimilitatea unor situații, stridența incredibilă a unor atitudini etc.) ar fi amuțit. Dar lucrurile nu stau așa, Liana în cele din urmă este o femeie „normală", foarte reprezentativă, și atunci se naște contradicția care alterează, din ambele direcții, substanța cărții. Să nu mai vorbim de joasa altitudine a epicii propriu-zise.

Zărise într-o zi, ea fiind în tramvai, pe Dandu cu altă femeie. A doua zi aviatorul se jură că „nici n-a trecut pe bulevard fiindcă..." El se întîlnește, altă dată, cu Angela, prietena Lianei, și ea îl vede, de data aceasta postîndu-se cu intenție într-un gang spre a-l surprinde, iar el se justifică afirmînd că Angela se ține scai de dînsul, că-i este antipatică. Liana crede, căutînd în chip absurd să se convingă că „toate erau atît de plauzibile, încît nu se poate să nu fie sincere". Mai departe. Dandu o informează că pleacă să-și petreacă concediul la părinții din Focșani, ea află curînd că e la mare, într-un grup vesel, vizibil înamorat de aceeași Angela, și că, foarte probabil, se va logodi cu ea. În fine, are senzația „că totul se năruie în jurul ei și că..." etc., luînd hotărîrea „să nu mai vrea să știe de Dandu. Îl va considera inexistent, un vis urît, un coșmar...", hotărîre cît se poate de la locul ei.

Totuși, îl iubește! O sugestie interesantă, în ambiguitate, se strecoară: „iubirea" ei nu e decît expresia unei insistente, chinuitoare neliniști: „— Cum m-a mințit!... De ce m-a mințit?" Oscilațiile acestea nu sînt lipsite de un nucleu de adevăr, prea rapida lor aglomerare anulează însă orice sens, fiind aproape de a prăbuși toată construcția în grotesc.

Îl urăște, și totuși se bucură de revedere, convinsă că va fi „pentru ultima oară". Visează, iarăși, că Dandu se va întoarce pocăit și-i va spune că numai pe ea o iubește. Nici gînd, la întrebările ei înfiorate de o speranță, ofițerul răspunde sec: „Am crezut că în sfîrșit și tu ai înțeles că..." Furia ei, tonul vindicativ al reproșurilor etc. produc o scenă ce frizează de-a dreptul vulgaritatea: Liana strigă că a necinstit-o, că era fecioară și el a abuzat de neștiința ei etc. Cere o căsătorie formală, pentru salvarea aparențelor. Ciudată pretenție la o femeie care simbolizează, nu-i așa, pasiunea, iubirea mai presus de toate!

Lucrurile nu se opresc aici, alunecarea în marasm continuă către straturile cele mai joase. La refuzul lui Dandu, pătimașa, orgolioasa Liana recurge la un bizar argument: „— Crezi — zice ea — că superiorii tăi ar fi și ei de aceeași părere dacă ar afla cum te-ai purtat?“ Și mai departe: „Trebuie să mă iei de nevastă. Iar dacă nu vrei de bunăvoie, vei fi obligat!“

Adevărat că tentația mocirlei e mai mare la oamenii morali o dată ce au făcut primul pas în direcția ei, dar intuiția aceasta (dostoievskiană) abia mijește, pentru a se pierde definitiv. Scriitorul nu se decide ușor la astfel de întorsături, și atunci primejdia simplei vulgarități, a mocirlei pur și simplu, devine absolut iminentă.

Uluirea noastră crește cînd, după toate aceste scene, Liana — din nou — se îmbunează, dispusă să ierte, să considere totul „o ceartă între îndrăgostiți“, nici mai mult, nici mai puțin. Cu sentimentul vinovăției exclamă: „Bietul Danduțu!“ Plină de o proaspătă încredere, se-ndreaptă iarăși spre casa lui, dar ordonanța Tănase nu-i îngăduie să intre. Așteptînd, nu găsește altceva mai bun de făcut decît să laude însușirile lui Dandu, acompaniată de ordonanță: „Îl lăudau împreună“. Apare el, nervos, firește, dar ea îl roagă s-o ierte: „Danduțule drag!“ Tragedia seamănă tot mai simțitor cu o farsă. La rugămințile ei cu lacrimi în ochi, Dandu dă această memorabilă replică: „— Vrei să pui soldatul să te izgonească?“ Inutil să continuăm. Fecioara înșelată se gîndește să asasineze pe corupător, nu are puterea s-o facă, se decide să se mărite cu altul, vechiul pretendent Alistar, dar viața astfel orînduită îi apare fără sens. În ziua sindrofiei prenupțiale, exact un an după aceea foarte veselă, cînd îl cunoscuse pe Dandu, Liana „se simte covîrșită de sentimentul unei singurătăți sfîșietoare“ și gîndind, definitiv edificată, că: „Omul e un univers închis, cu legile-i proprii care-i comandă viața efemeră“, se sinucide: „Își descheie cămașa pe piept. Sînii mici tremurau înfricoșați cu sfîrcurile trandafirii. Îi fulgeră prin creier că detunătura va scula din somn toată casa și va...“ La înmormîntarea victimei iluziilor iubirii, Remus Oloman comentează evenimentul: „Și am impresia acuma că Liana n-a avut rădăcini destul de adînci în viață“.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În ce privește Gorila, unanimitatea nu se realizează nici într-un sens, nici în celălalt, ideea că am avea de-a face cu un eșec impunîndu-se, de fapt, o dată cu apariția Istoriei lui G. Călinescu. În studiul cu numeroase sugestii originale, Liviu Rebreanu, publicat de Vladimir Streinu în Revista Fundațiilor[1], se cere mai întîi situarea acestui roman într-un context — cu Ion și Răscoala — de care „nu-l putem despărți". Criticul ezită a pune problema în planul fundamental estetic, admițînd că luată în sine cartea nu e de mărimea întîi: „[...] este adevărat că planul de valoare, în care această scriere trebuie văzută, este secundar. Oricît ar salva-o pe alocurea obiectivitatea marelui scriitor, aerul de cronică contemporană o înecă cele mai adesea." Dar, ni se spune, Gorila, față de romanele cu certitudine de al doilea plan, beneficiază „de o dublă lumină, exterioară, proiectată asupră-i de ciclul de romane pe care-l încheie". Situarea mai favorabilă („dar nu principală") s-ar sprijini, de asemenea, pe „figura acelui monstruos Pahonțu", care „face serie cu Dinu Păturică, cu Tănase Scatiu, cu Pirgu..." „Încît nici Gorila [...] nu ni se pare bine așezată, între romanele d-lui Rebreanu, chiar în rîndul din spate. Pentru noi, rămîn acolo numai Adam și Eva, Ciuleandra, Crăișorul, Jar și Amîndoi."

Întrucît privește pe adversarii — și mai numeroși — ai Gorilei, rezervele pornesc din două puncte de vedere, pînă la urmă, dacă privim atent, confluente, căci ambele deplîng absența acelei însușiri care, de fiecare dată, asigurase succesul romanelor rebreniste — fundamentala obiectivitate, marele simț al realității.

Articolul, cunoscut, al lui I. Constantinovschi nu este singurul reprezentativ pentru întîiul punct de vedere, exprimat îndeobște de exponenții presei de „stînga". În Viața româ-

[1] Revista Fundațiilor, nr. 5, 1940.

n e a s c ă [1], romanul este recenzat în termeni de loc nefavorabili, în schimb se fac rezerve de natură ideologică (nu fără alte implicații), consemnîndu-se cu regret abandonarea aparentei neutralități : „Cînd însă ne aflăm în fața unui roman ca G o r i l a, sublimare a realităților pe care le trăim cu toții și le cunoaștem [...], neutralitatea aparentă a artei a căzut. Autorul însuși, cu voință sau fără, ia atitudine." Părerea recenzentului este că : „În G o r i l a se recunoaște ușor atitudinea autorului... În romanul său sînt două lumi care se dezvoltă paralel : lumea politicii, în care autorul nu mai află nici o valoare morală, și « frățiile de cruce », lume antipodică celei dintîi, colector al tuturor virtuților." Fără evidenta exagerare, cuprinsă în ultimele rînduri (personajele în chestiune sînt totuși departe de a întruchipa t o a t e virtuțile !), opinia aceasta are valoare caracterizantă pentru pozițiile care se înfruntă și, la urma urmelor, conține cel puțin un sîmbure de adevăr.

„De la autorul R ă s c o a l e i — mai scrie cronicarul — cititorii puteau aștepta o altă optică în G o r i l a decît aceea pe care au întîlnit-o."

Rezervele făcute din cel de-al doilea punct de vedere amintit traduc un principiu dominant estetic și expresia lor foarte limpede a dat-o G. Călinescu [2], în termeni de o duritate extremă : „G o r i l a este scrierea cea mai rea a lui Liviu Rebreanu, înfățișînd nivelul de jos al mijloacelor sale" etc.

Studiile mai noi, elaborate din perspectiva esteticii marxiste, tind să unifice într-o deplin meritată apreciere severă rezervele de orice natură. Al. Piru [3] explică „eșecul" prin „copierea informă de către scriitor a datelor realității", prin „abandonarea oricărei atitudini", de aceea G o r i l a este „o scriere confuză din punct de vedere ideologic, derutantă", trădînd „oboseala de gîndire". „Nici un personaj nu trăiește", stilul e „lipsit de relief". „G o r i l a este un roman din toate punctele de vedere nereușit."

La G o r i l a, Rebreanu plănuia mulți ani înainte de apariția romanului. În 1931, răspunsese în cadrul unei anchete : „Ro-

---

[1] Viața românească, nr. 8, 1938, art. semnat M.B.

[2] G. Călinescu, o p. c i t., p. 652.

[3] Al. Piru, o p. c i t., p. 86—88.

manul Gorila, la care scriu acum (s.n.) e inspirat de un personaj actual care reprezintă tipul feroce al arivistului de azi. Acesta este un roman în care toate datele sînt luate din realitatea imediată și palpabilă."[1]

Însemnările de jurnal[2], privitoare la elaborarea romanului Gorila, cuprind obișnuitele destăinuiri: zbuciumul, greutatea de a redacta etc., dar și altceva, un fior de deznădejde, pe care scriitorul îl asociază firesc terorii sfîrșitului, și parcă o înfricoșată presimțire a secătuirii resurselor vitale, a izvorului creației adevărate. Mărturisită cu sinceritate impresionantă, intuiția că lucrul nu merge, mai mult: că nu poate să meargă, între altele și pentru că situații, oameni, cuvinte etc. apar în conștiință cu o claritate suspectă la un scriitor în așa măsură posedat de forțele inspirației și de misterioase efluvii creatoare. Seamănă și nu seamănă aceste rînduri cu mărturisirile de un ordin similar legate de Ion, Pădurea spînzuraților, Adam și Eva — și în ceea ce nu seamănă, în neliniștitoarele ecouri noi, întrezărim absența factorului creator, ineluctabil, și nefirescul Gorilei. Ceea ce era înainte zbucium — oricît de dureros, dar vital — acum „îmi vine să cred că e o manie" — scrie Rebreanu, gesticulație provocată de inerție și nu expresia unui conținut puternic și diferențiat: „Toată lumea care apare în acest început e clară, făcută, văzută, auzită, toată desfășurarea hotărîtă în linia ei, chiar cuvintele principalilor oameni îmi palpită în creier, oamenii înșiși sînt conturați cu trăsăturile lor fizice și sufletești, și totuși stau pe loc. De luni, aproape de ani de zile. E ceva îngrozitor. Nu știu unde am să ies." (S.n.) „Îmi trec prin minte mii de alte lucruri, numai fraza salvatoare nu vine, fraza care să fixeze ritmul adevărat."

Planul geometric al romanului Gorila, construcția amplă, șerpuitoare, ritmul, unele motive chiar urmează și reproduc pe cele din Ion și Răscoala (împreună cu care trebuia să constituie un ciclu, o frescă a vieții românești), transferate exclusiv asupra mediului citadin bucureștean, a tri-

---

[1] Ce e real în opera dv. literară, Rampa, An. XVI (1931), nr. 3886.

[2] Liviu Rebreanu, O însemnare. Din cuprinsul unor file lăsate de romancier soției sale, G.L. nr. 36, 1964.

bulațiilor politice din deceniul al patrulea, dar golite de o bună parte din substanța lor și fără marea respirație epică de acolo.

Puterea de reprezentare a *suprafețelor* vieții, impresia de realitate, sînt ca și acolo incontestabile, dar redutabilul alergător de cursă lungă a pierdut din suflu, volumul respirației nu mai este de loc același, se înmulțesc semnele de istovire fizică, de împuținare a resurselor nervoase și ale dezorientării, ale scăderii *moralului*.

Un infailibil resort lăuntric pare a se fi frînt. Fraza de început, care dă la Rebreanu *tonul*, este simptomatică, deși oarecum aduce cu aceea din *Răscoala*:

„— *Nu zău, m-ați amețit cu atîta politică!* (s.n.) izbucni d-na Emilia Cornoiu într-un grup de bărbați, așteptînd începerea ceremoniei. Parcă nici n-am fi la logodnă..."

Nu lipsesc nici acele puncte de suspensie ce izbucneau odinioară dintr-un *prea plin*, lăsînd în prelungirea lor o infinitate de sugestii, un echivoc de latențe și posibilități; exprimarea numai a uneia dintre ele ar fi echivalat cu o simplificare. Pe cînd aici: „Parcă nici n-am fi la logodnă..." se vede că subteranele, altă dată încărcate la limită, sînt pustii.

Ca și în *Răscoala*, fraza de început, spusă pe un ton mai mult indiferent, anunță și rezumă „tema": desfășurarea, în gol, a energiilor politice. Sub aspectul acesta, romanul nu este lipsit de interes, fiind într-adevăr, pînă la un punct, deși fără mari mijloace, un reportaj „cu abandonarea oricărei atitudini, a vieții politico-sociale din perioada de fascizare a țării pînă la dizolvarea parlamentului burghez și instaurarea dictaturii regale" [1], ba chiar „romanul politicianizării vieții românești dintre cele două războaie mondiale, demascare de turpitudini, care fierb dezgustător în frămîntările de epocă ale Capitalei" [2]. Pahonțu „e un Dinu Păturică în ediție nouă, cu mijloacele de parvenire ale împrejurărilor de astăzi..." [3]

Trepidația *politicului* imprimă un ritm specific, la început, tuturor manifestărilor existenței: logodna Corinei,

---

[1] Al. Piru, *op. cit.*, p. 86.

[2] Vladimir Streinu, *Liviu Rebreanu*, G.L., nr. 49, 1965.

[3] Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane* (*Gorila* ...), Revista Fundațiilor, nr. 8, 1938.

fiica avocatului Constantin Rotaru, viitor ministru, cu Teofil Drugeanu, naș fiind fostul și viitorul ministru Belcineanu, este mai puțin un eveniment al vieții private, cît un prilej de discuții și aranjamente în sfera politicului, care acaparează toate resursele de interes ale personajelor.

Scăderea instinctului creator și a conștiinței artistice, nesiguranța atitudinii, absența oricărei perspective surprind din primele pagini, și ca să exemplificăm, la întîmplare, vom spune că avocatul Rotaru este pus să debiteze, pur și simplu, fraze întregi dintr-o scriere cunoscută a lui Liviu Rebreanu, M e t r o p o l e : „De altfel, toate marile zguduiri au fost urmate de prăbușiri morale totdeauna mai dezastruoase decît vărsările de sînge și distrugerile materiale", sau : „În toate vremurile, chiar și cele mai calme, oamenii au avut impresia că trăiesc în criză..." etc.

Aici, ca și în R ă s c o a l a, asistăm la acumularea de întîmplări și date ce vor duce la c r i z ă, dar fără sentimentul de i m p l a c a b i l de acolo; culese din stările superficiale ale luptei de partide lipsite de justificarea unui principiu, și nu, ca în R ă s c o a l a, izvorîte cu necesitate din adîncurile psihologice ale unei colectivități.

Aici, ca și în I o n, avem un personaj central (Toma Pahonțu) dotat cu reale însușiri, cu energii de tip stendhalian, care cucerește viața, dar este la un moment dat abătut de la rîvna și țelurile sale de un „glas al iubirii" atotputernic, dar acest abil personaj, spre deosebire de cel al epopeii țărănești, n-are nimic cu adevărat impunător, individualismul său nu are o adîncă și dramatică legitimitate. El este un publicist versat, care intuiește doar încotro bate vîntul, profitor și demagog al originii sale umile, țărănești, o figură a zilei, cu aparențe de rectitudine morală, de protestatar, reclamînd stăruitor „oameni noi la vremuri noi și țară nouă". Ce poate fi impresionant în faptul că acest Toma Pahonțu este biruit — nu prea se știe de ce (dar în I o n se știa!) — pînă la urmă de iubirea ce i-o inspiră soția ministrului Belcineanu?

Interesantă ar fi constatarea că „obsesiile" vechi ale scriitorului n-au dispărut. Obiectul iubirii lui Pahonțu este femeia „cu ochii verzi", pasionată și rece, ce rătăcește de la o carte la alta, bună sau rea, a scriitorului, femeia străină — care „fermeca și îndepărta în același timp" — o fatalitate pentru personajele lui Rebreanu.

Ideea scriitorului pare a fi aceea că atracția de neînfrînt pentru această femeie revelă adevărata esență a bărbatului, multă vreme acoperită de preocupări străine, mai ales de pasiuni politice : „Parcă din ce în ce se dezghiocau doi oameni într-însul : unul încrezător, fanatic, gălăgios, celălalt tăcut, ascuns, chinuit. Și amîndoi parcă erau străini de ființa lui adevărată."

Primul capitol reunește pe protagoniști, și între ei pe acela care va ucide ca trădător pe Toma Pahonțu, tînărul Ionescu A. Ion, membru al organizației „fraților de cruce" : „În toată înfățișarea lui stăpînea energia și o hotărîre aproape sălbatică. Părea dîrz și neînduplecat ca o stîncă." Sare în ochi sărăcia mijloacelor de caracterizare în portretul celui destinat să rezume primejdiosul „mit al tinereții", privit de scriitor — și acest lucru nu i se poate ierta — fără suficientă circumspecție, în formulări de o simptomatică răceală, dar interpretabilă și în sensul unei vinovate și de neînțeles simpatii. Ea s-ar anula, totuși, de la sine prin detectarea, nesigură, a unor intenții de caricatură : tînărul cere „să învățăm a privi adevărul în față și întreg, dezbrăcat de ipocriziile tradiționale", vorbește despre „țara batjocorită" etc.

Expunerea, mai departe, în stilul cronicii obiective, a avatarurilor politicianismului burghez, nu lasă nici o îndoială asupra intențiilor critice, demascatoare, pamfletare chiar, traduse fără destul nerv. Încrezător în steaua sa, Toma Pahonțu devine repede un factor activ, foarte întreprinzător și de mereu sporit prestigiu al vieții politice. Mijlocește trecerea lui Rotaru în partidul democrat, asigurîndu-i un portofoliu ministerial, el însuși va ocupa un loc de deputat. Preferă, totuși, să nu se înregimenteze, căci autoritatea sa se bazează pe aureola de om independent, onest, obiectiv și incoruptibil. Ziarul de mare tiraj pe care-l conduce critică violent toate partidele, ceea ce îi atrage simpatia „fraților de cruce", a căpeteniei acestora, Barbu Dolinescu, definit caracterologic ca și mai fanaticul său camarad Ionescu, prin exasperante (și încă o dată : semnificative, simptomatice) clișee : „mîndrie bărbătească", „simpatie cuceritoare", bineînțeles „energie îndărătnică", posesor al unui suflet ce nu adăpostește „nici o taină și nici o strîmbătate". Falanga mai numără în rîndurile ei un caracteristic exemplar — în portretul căruia se nimeresc destule note exacte, reprezentative pentru cali-

tatea „mișcării" — odrasla bătrînului Titu Herdelea (redactor la ziarul lui Pahonțu), Zachi Herdelea : „Rău și leneș, disprețuia cartea, avea ambiții sportive și, la douăzeci de ani, abia se lupta cu clasa șaptea". Alt „frate", Moise Tripa, are și el „trăsături care trădau o energie îndărătnică". Altul, Culai Iuga, denotă o „seriozitate întunecată" contrastînd subtil cu „obrajii de fecioară". Vorbesc de la sine [1], căci scriitorul se ferește, de cele mai multe ori, să manifeste o atitudine explicită, în privința acestei spinoase chestiuni, teoriile șefului... Zice Dolinescu — și autorul stenografiază sec, fără comentarii, cunoscuta frazeologie : „Sîntem un popor năpădit de bălării care înnăbușesc orice plantă nobilă. Trebuie plivit temeinic ogorul, fără milă și fără teamă" etc., maxime de tipul : „Viața neamurilor ca și a individului e o luptă eternă" și așa mai departe, pînă stîrnește îndreptățita replică a interlocutorului : „înlocuiești o gorilă cu altă gorilă". Prima gorilă, asta e limpede intenția scriitorului, este politicianismul tradițional. Mai puțin limpezi, din păcate, sînt intențiile sale față de cealaltă „gorilă" cu mult mai nocivă și dezgustătoare decît cea dintîi! Foarte regretabilă și dureroasă atrofiere a simțului răspunderii într-un moment dramatic al istoriei contemporane!

Chiar dacă lipsit de profunzime și tendențios pe alocuri, Gorila este un document din care, de-ar fi nevoie — dar nu este —, s-ar putea reconstitui un climat al arivismului social și al dibăciei politice, al compromisurilor făcute în absența oricărui principiu, al luptei facțiunilor gata să se sfîșie, al întregii epoci de agonie a parlamentarismului burghez și al stării de spirit ce a favorizat mișcările totalitare de extremă dreaptă și a pactizat cu ele.

Aspra condamnare a Gorilei politicianiste inspiră pagini de cronică jurnalistică; la ședința Parlamentului, zărind pe primul ministru, „Pahonțu s-a repezit să-l salute și a stat de vorbă mai îndelung ca să remarce lumea". Notabilă este și scena vizitei părinților, din mizeria cărora Pahonțu face capital politic, în realitate ei îi sînt indiferenți : „— A, foarte bine, remarcă el absent, cînd i se dă de veste că au venit

[1] „Trebuie înlăturată — interpretează N. Manolescu în articolul citat — învinuirea adusă autorului de a înfățișa cu simpatie pe «frații de cruce»... Obiecția s-a putut face deoarece romanul nu e obiectiv, în sensul de creator, și are o cursivitate prea jurnalistică."

în Capitală". Ministrul de stat Rotaru întreține legături cu o actriță, Nina Georgescu, deși este căsătorit etc. Aceste bineintenționate pagini nu suferă, cum se vede, de un exces de subtilitate... Pahonțu constată că a contractat o „căsătorie neroadă", piedică în calea ascensiunii politice. Prestigiul său crește în urma unei răsunătoare demisii (din partidul democrat). Înmulțește în schimb legăturile cu băieții „serioși și fanatici" ai frățiilor de cruce. Lucid, scriitorul înregistrează o realitate : „limbajul eroic-bombastic" al membrilor „mișcării de mîntuire". Pahonțu, care cochetează cu mișcarea, observă totuși într-o amicală convorbire cu șeful ei, Dolinescu : „Astea sînt sloganuri demagogice pentru captarea mulțimilor, dragă Barbule". „Dar dacă acest fel de românism e numai o platformă nouă de parvenire pentru cei ce n-au putut reuși cu mijloacele cele vechi? Dacă Dinu Păturică se bate în piept acum cu românismul ca să-și umple buzunarele, în loc să înșele și să lingușească pe un stăpîn oarecare ca odinioară? Nu e mai criminal arivistul care abuzează de sentimentele cele mai sfinte ale neamului? Spune, te rog! Răspunde." Scriitorul s-a ferit să confirme aceste foarte întemeiate, în fond, presupuneri. În vălmășagul ocupațiilor sale strategice, începe, tot mai insistent, să-și taie drum neliniștitor chemarea femeii cu ochi verzi.

Pahonțu sprijină în presă o acțiune a fraților de cruce. Frații îl aclamă în stradă. Iubirea pentru Cristina îl obsedează („Avea presimțirea că va trebui să sacrifice tot pe altarul iubirii"), dar ea e căsătorită cu ministrul Belcineanu, persecutorul mișcării — care-i cere să înceteze campania împotriva sa, oferindu-se în schimb să accepte divorțul. Pahonțu primește să încheie această tranzacție : va ataca „frățiile de cruce", care se prezentaseră la alegeri cu Dolinescu candidat la Făgăraș, acuzîndu-le că se amestecă în politică, degradînd „ideea". Tranzacția e făcută în numele unui țel înalt, și el o înțelege ca un sacrificiu pe altarul marii iubiri. Va plăti cu viața. În fanaticul Ionescu A. Ion încolțește ideea crimei : trădătorul Pahonțu este singurul vinovat de înfrîngerea în alegeri a falangei. Pîndește într-o seară pe Pahonțu, îl împușcă și se predă de bunăvoie poliției. La înmormîntare, cineva vorbește de „descreieraților care vor să introducă moravuri de gorilă în luptele politice", presa publică fotografia ucigașului însoțită de comentariul : „figură lombroziană cu toate

caracteristicile criminalului înnăscut", dar — condamnabilă, neobișnuită, unică, poate, în opera lui Rebreanu, derogare de la normele, oricît de formale, ale obiectivității — ultima filă a romanului transcrie fragmente dintr-o cuvîntare a „fratelui de cruce" Dolinescu, în linia, de altfel, a dezolantelor platitudini ce susțineau în Metropole (partea consacrată Italiei mussoliniene) superficiala și primejdioasa apologie a mitului tinereții în spiritul ideologiilor extremiste: „Tinerețea aceea calmă, sigură de sine, cuprindea parcă toate speranțele și promitea toate posibilitățile". „Fiorii tinereții clocotesc în atmosferă, fiorii vieții noi." „Începui să fredonez și eu în neștire Giovinezza." Astfel, acest mit ar fi izgonit „scepticismul distrugător", critica „distructivă" etc. Recunoștea însă că e vorba de o „experiență" neexportabilă și ale cărei rezultate rămîn a se vedea. Se pare că scriitorul însuși, lovindu-se de ele zece ani mai tîrziu (v. relatările lui George Sbîrcea), rămase adînc dezamăgit.

Rebreanu se apăra de presupunerea că Gorila ar fi un roman-pamflet, avînd, așadar, conștiința primejdiei și sensul direcției din care aceasta e mai cu putință să se abată.

„Cine ți-a mai spus asta? (că Gorila va fi un pamflet — n.n.) Va fi un roman ca și celelalte ale mele, urmînd doar un scop de pură creație. Nu e treaba noastră să discutăm substratul de realitate, de autentici[illegible] care un scriitor îl transfigurează într-o operă." [1]

Pamflet sau nu, romanul nu evită preatransparentul caracter de ilustrație a unei idei (criza democrației parlamentare), și în sensul acesta, al criticii sociale, este anticipat de unele răspicate atitudini: „Democrația — va scrie Rebreanu, zece ani înainte de Gorila, asimilîndu-și o idee de extremă nocivitate [2] — e, în fond, o mare iluzie. Cu cît mai cinstită și mai bine intenționată, cu atît mai lipsită de realitate. Postulatul omului bun din fire e o reverie romantică. Omul nu e nici bun, nici rău. E om, adică o biată ființă slabă, care trebuie să lupte neîncetat spre a-și apăra existența." Critica unilaterală a formelor parlamentare tradiționale ducea, de pe atunci, la recomandarea metodelor totalitare, cel puțin sub forma conducătorului unic, impus: „conducătorii se impun,

---

[1] Viața literară, nr. din 1 ianuarie 1936.

[2] Metropole, p. 31.

nu se aleg. Încrederea și ascultarea poporului se cîștigă prin pricepere, energie, înțelepciune. Totdeauna însă e necesar un șef unic asupra căruia să se concentreze speranțele celor mulți.“ E drept că, mai tîrziu cu cîțiva ani, la întoarcerea dintr-o călătorie în Franța, Rebreanu — în definitiv un diletant în politică, ceea ce arată că nu trebuie să judecăm prea aspru alunecările sale la dreapta — făcea elogiul autenticei democrații: „Desigur, mîntuirea noastră o vom găsi numai într-o democrație adevărată, sinceră, națională...“ La astfel de recomandări, într-un sens sau în celălalt, conducea dreapta și statornica sa oroare de politicianism, încriminat de cîte ori se ivea prilejul: „Omul politic român — declara într-un interviu din 1923 [1] — e imbecil, barbar și anicultural. Cine ar fi dispus să mă creadă, să binevoiască a asculta discursurile « parlamentare » sau a citi articolele de gazetă ale oamenilor noștri politici... Arta și cultura românească n-au să aștepte decît dușmănie de la oamenii politici de azi.“

[1] De vorbă cu Liviu Rebreanu, în Spre ziuă, nr. 1, 1923.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

Singulară în cîmpul recepției critice este, și față cu micul roman A m î n d o i, opinia lui Vladimir Streinu [1]. Cu virtuozitate, criticul iscodește premisele unei reabilitări, începînd prin a răsturna „aparența" în sine neonorabilă că am avea a face cu un roman polițist, cu toate că autorul însuși l-a recomandat ca atare. „A m î n d o i nu este un roman polițist, pentru noi. Îi lipsește cu totul fantasticitatea, condiția literară nedezlipită de misterul care umple astfel de lucrări..." Aspectul fantastic este antinomic înlocuit „de verismul cel mai scrupulos", însușire, deducem, în cel mai bun înțeles revelată în cărțile de ținută ale scriitorului. Acțiunea petrecîndu-se la... Pitești, adică într-un mediu care, oricum am întoarce lucrurile, nu poate fi tratat decît fără umbră de mister, numai în manieră realistă : „O lumină de zi crudă izgonește orice umbră din acest colț de provincie, unde nu pot încolți marile mistere polițiste". Încît, deduce paradoxal criticul, A m î n d o i nu e un roman detectiv, ci „o satiră a romanului polițist". Ipoteză mai mult decît seducătoare, dar cu puține confirmări la analiză!

„Importanța și solemnitatea comică pe care și le asumă Dolga de la prima cercetare a afacerii sînt cele dintîi indicii sigure..." în favoarea ipotezei avansate. „Ironie implicată", adaugă criticul mai prevăzător, „satiră sobră, conținută, abia perceptibilă". Însă ironie de aceasta, „imperceptibilă", bizuită pe surprinderea locurilor comune ale vorbirii, pe automatismul reacțiilor p r e a tipice, există în toate cărțile lui Rebreanu, există, deci, și în A m î n d o i, fără a asigura ultimei scrieri condițiile reușitei.

Dar dacă o situăm sub aceste particulare auspicii, cartea firește că devine „unul dintre cele mai subtile romane ale ultimului timp", dotată, cum pare a fi, cu o „neprețuită implicație de umor".

---

[1] L i v i u R e b r e a n u, în Revista Fundațiilor, nr. 5, 1940.

„Totul — mai scrie Vladimir Streinu, de astă dată nu numai cu finețe și ingenios spirit paradoxal, dar și cu indiscutabilă justețe — totul este menit să facă egoismul omenesc vizibil pînă la nu știu ce amărăciune, pe care o conține însăși condiția existenței noastre de oameni."
Savoarea realistă este și pentru Ion Petrovici [1] însușirea romanului: „Aici apare, și mai în relief, firește, dragostea sa de senzațional (particularitate a literaturii lui Rebreanu, nu îndeajuns pusă în lumină! — n.n., L.R.), cu toate că ea, chiar în cazul acesta, rămîne încadrată tendințelor zugrăvirii realiste [...] evenimentele sînt așa de viu prezentate și înlănțuirea lor pare atît de firească, încît chiar romanul acesta păstrează tinctura realistă, mai ales că cu prilejul crimei misterioase, a cărei dezlegare se face abia la urmă, se perindă o frescă de scene și tipuri provinciale realmente savuroase."
G. Călinescu [2], în schimb, trece cartea în seria regresivă a desfășurării talentului lui Rebreanu, negîndu-i foarte pe scurt orice merit, și opinia sa a sfîrșit prin a se impune: „Nu mai bun — decît Gorila, considerată de critic o carte detestabilă, «scrierea cea mai rea a lui Liviu Rebreanu» — este romanul polițist Amîndoi, istorie a unei servitoare criminale".

Exercitarea într-un aer rarefiat, aproape în gol, a darului epic și a nedezmințitului (nici aici!) interes pentru viața în sine (senzația de viață existînd și în cărțile nereușite ale scriitorului) ia în Amîndoi formele gratuite ale romanului polițist. E mai onestă, într-un fel, această acceptare deschisă a divertismentului, sau chiar a capitulării, decît ambiția de a dramatiza artificial vidul, agitînd pe fondul său idei și probleme. Curioasă împrejurare: și aici răzbat, poate involuntar, mai mult decît din scrierile programatic serioase, dar ratate, ca Gorila, frînturi de obsesii, motive de predilecție ale veritabilului Rebreanu. Vladimir Streinu [3] face observația încurajatoare că prin astfel de scrieri ajungem „la ceea ce se știe mai puțin din compunerea intimă a marelui romancier".

---

[1] Op. cit., p. 268.
[2] G. Călinescu, op. cit., p. 653.
[3] Liviu Rebreanu, G.L., nr. 49, 1965.

Cartea se deschide, ca și altele, asupra unui dialog curent menit să atragă atenția prin platitudine că desfășurarea va fi, dimpotrivă, plină de surprinzătoare peripeții. Această tehnică, obișnuită la Rebreanu, deși aplicată aici fără strălucire, se conciliază destul de bine cu cerințele unui tradițional roman polițist. „— Oare ce-o fi pățit procopsitul de frate-meu? zise Spiru Dăniloiu" etc. Sîntem în mediu muntenesc, provincial, în casa fratelui și a cumnatei celor două victime, negustorul Spiru Dăniloiu și Vasilica, soția sa. Gustul scriitorului pentru detaliul concret, pentru „materie", constant în cărțile sale, selectează, aici, cu toată sinceritatea manifestările organicului trivial. Spiru mănîncă cu lăcomie; în timp ce se interesează de soarta fratelui, ține în mîna unsuroasă „un zdravăn picior de gîscă" din care mușcă posedat de un demon al alimentației; fața „bloncoasă", mustăți stufoase, „mînjite de grăsime". Gura nevesti-si, Vasilica, seamănă „cu o pungă lipită sub nasul îngust și ascuțit" etc.

Amănunte ale urîtului fiziologic, înregistrate de autor fără mîhnire și fără repulsie : după masă Spiru se simte îngreunat, „balonat (!), cu o somnolență bolnavă în tot corpul", semn că a mîncat „prea mult". Umanitate căzută pe treapta cea mai joasă, a nesimțirii animalice : „Cînd e în joc sănătatea lui, ce să-l doară necazurile altuia, fie chiar ale fratelui". Frații Spiru și Aretia vor devasta casa mortului, fără umbră de remușcare, ori măcar de jenă formală...

Servitorul bisericii, Mihai Ciufu („glas mieros", cap mic etc.), aduce vești neliniștitoare. Vasilica, consoarta lui Spiru, are negre presimțiri în privința cumnaților, și pe ea „presimțirile n-o înșelau niciodată". Ilarie și Mița sînt găsiți, într-adevăr, morți în casă, strangulați cu o sîrmă, de o mînă sadică, necunoscută și misterioasă, care, după toate semnele, lăsase intacte, după asasinat, bunurile materiale, banii. „Vai de mine și de mine — exclamă coana Vasilica — amîndoi!" Cine e criminalul?

Ancheta judiciară ocupă tot spațiul epic al cărții, oprindu-se la toți protagoniștii, pentru că fiecare poate fi suspectat, purtarea fiecăruia ascunde cîte un punct nelămurit, dubios. Așa cer clișeele literaturii de senzație, și trebuie recunoscut că scriitorul le manevrează cu destulă dibăcie, notabilă la un diletant, și chiar le împrumută unele reflexe de viață. Prezențele umane, nememorabile, nu sînt totuși, sub durata

lecturii, total inerte : Aretia, sora negustorului asasinat, altă dată ființă încrezătoare, delicată, dezinteresată, acum „bărbătoasă", rea, bănuitoare; soțul ei, pensionar, fostul grefier Pascal Delulescu; fiul lor, Romulus, vag publicist, foarte dezinvolt; abil, dar neinspirat, rigidul, ambițiosul judecător de instrucție Aurel Dolga; avocatul, fără să profeseze, petrecăreț filozof de Pitești, pitorescul Dică Secuianu; Solomia, slujnică în casa victimelor, ființă pură, angelică, dar cu o „poftă de moarte titanică"; aceste personaje, de bine de rău, trăiesc, fără altă pretenție, sub ochii cititorului, lunecînd după aceea în neant, pentru că nici o idee generală nu le conduce, nici un destin. Bune, însuflețite scene de „atmosferă", sugerînd pustiul sufletesc, toropeala orașului de negustori, pietrificarea simțului moral — stări ce ar fi impus totuși o analiză mai cutezătoare — înfățișează sordida ceartă între moștenitori, peisajul mohorît al casei victimelor, dușmănoasele „bănuieli" ale sorei Aretia, relațiile dintre rude și învinuirile reciproce, frica de răspundere, succesivele interogatorii, „ofensările" informatorilor, „scîrba" și nu frica Solomiei de a merge la anchetă, dezlănțuirea de instincte posesive și ieșirea din fire a mai tuturor la aflarea clauzelor testamentului. Nici o tresărire de umanitate, nici o pudoare, fie și impusă de prezența celor două cadavre, nici o înfiorare în fața marii taine a morții. Aceste aspecte ale întunericului, în care se desfășoară deprimanta cursă a egoismelor, surprinse convingător, arată la scriitor, dincolo de aparențele unei cărți de divertisment, o foarte rea părere asupra naturii umane însăși, vizibila împuținare a resurselor sale de încredere și echilibru. În sensul acesta, A m î n d o i, care este și ultima carte publicată de Rebreanu, are valoarea unui document biografic.

Motivul superficial al crimei fusese dorința slujnicei Solomia de a răzbuna moartea soțului ei, bietul Lixandru, a cărui vindecare îi părea încă posibilă, de n-ar fi fost zădărnicită de refuzul soților Dăniloiu de a împrumuta banii trebuitori. În realitate, se sugerează, sub o înfățișare de nevinovată, Solomia ascundea un suflet pervers, bestial, cu neînfrînate impulsuri criminale. Depoziția servitoarei dezvăluie fără voie monstruoase înclinații native : „Nu știu ce mi-a venit, cum îndoiam bucata de sîrmă, că deodată am aruncat-o după gîtul cucoanei și am început să strîng din răsputeri și apoi să răsucesc

capetele sîrmei sub ceafă". Solomia se sinucide în închisoare, murind de o moarte — descrisă cu aceeași aplicație — încă neexperimentată în scrierile lui Rebreanu : cu o enormă stăpînire de sine își înfige un ac de păr drept în inimă.

Îndemînarea constructorului e tot așa de vădită în romanul A m î n d o i, ca în oricare dintre creațiile majore, dar e numai îndemînare, nimic mai mult, și lasă să se vadă, prin amănunțirea ingenioasă a substanței prea firave, distanța de altitudine ce separă capodopera gravă de exercițiul pur al virtuozității. Vasul ce fusese odată plin, revărsîndu-se în fierbere peste margini, sună acum a gol și sec. Priceperea a rămas, dar geniul lui Rebreanu lipsește, dispărut o dată cu felul grav, înalt de a privi viața. A rămas m a n i e r a, și numai aceasta amintește de Rebreanu, căci, curios, se simte încă „mîna" marelui scriitor. Tot ce a fost înainte substanță gravă a dispărut și a rămas p r o c e d e u l, întrebuințat cu facilitate de meșteșugar, care ia o temă — oricare — și o „tratează". Ideile sînt ale unui plat discipol dostoievskian; ce a fost zguduitor în C r i m ă și p e d e a p s ă s-a degradat aici la nivelul celei mai uscate scheme. Femeia care ucide cu teribil sînge rece e (firește!) ființa cea mai pură, criminalul e înger, victima — fiară etc. Pe un plan cu totul secundar, ca o umbră de amintire din vremuri bune, acum apuse pentru scriitor, se dă „motivarea" socială obositor de plată : iubitul fetei, un oarecare Lixandru, e bolnav pe moarte, moare, și atunci ea, exasperată de durere, de mizerie, îl răzbună etc., etc.
Rebreanu se menținuse în planul marii creații ori de cîte ori avea de reprezentat tendințele de neînfrînt ale vieții, r e a l i t ă ț i l e n e c e s a r e, o r g a n i c e. El era atras cu putere de ceea ce constituie linia d e t e r m i n a n t ă a fenomenului, și din siguranța clarviziunii sale vine acel ton m a j o r și acel timbru misterios care uimesc în capodopere.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Marile proiecte și intenții lucide sînt la Rebreanu mai transparente în acele scrieri care, fără a fi — cum se consideră — minore, prezintă, luate ca înfăptuiri autonome, o însemnătate totuși secundară. Este un aspect paradoxal al creației sale: intențiile, pentru a se realiza, suferă o deviere de la linia plănuită, se abat din drumul lor, și numai astfel se-ncarcă de energiile necesare valorificării lor. Adam și Eva, Ciuleandra și Crăișorul ar fi devenit poate opere de prim-rang, mai impunătoare încă decît Răscoala și Ion — pentru că bat mai departe, ținta rîvnită e mai înaltă în zona conștiinței — de-ar fi avut și ponderea vitală a celorlalte. E o lege însă a spiritului creator să înfăptuiască mai bine și să se materializeze mult mai temeinic numai printr-un proces de refracție, de abatere a luminii pe o rază oblică. Abia atunci spiritul creator rodește din plin, după ce a străbătut un circuit neprevizibil, în durata căruia cîștigă sevele vii ce-l fac a se întrupa în forme de un adevăr artistic rezistent. Deviate din cursul lor dinainte plănuit, ce contribuia la relativa lor artificializare, intențiile Crăișorului au trecut pe neștiute asupra Răscoalei, consolidîndu-se în zone cu atît mai fertile pînă la urmă, cu cît păreau la început inaderente acestor intenții. Uneori astfel de zone refractare sînt prielnice creației în măsura superioară celor prea lesne primitoare. Rîvna de a descoperi în sufletul mulțimilor ridicate să-și facă dreptate un nucleu esențial, formativ, și de a dibui perspectivele mai înalte și adîncimile mitice ale psihologiei țărănești, anima și paginile Crăișorului, dar va autoriza o capodoperă numai cîțiva ani mai tîrziu, prin Răscoala. S-ar putea spune chiar că această rîvnă este mai palpabilă în Crăișorul decît în Răscoala. Situațiile din Răscoala sînt în planul vizibil refractare intenției mitice și intră oarecum în conflict cu ea, și tocmai tensiunea acestui conflict trece asupra Răscoalei

și se transmite în ecouri tulburătoare. Tensiunea unei atari nepotriviri aparente lipsind în C r ă i ș o r u l, opera rămîne fără ecouri de durată, e s t e numai ce înfățișează a fi, pe cînd în R ă s c o a l a e s t e infinit mai mult. În cazul dintîi, se narează situații parcă turnate î n a d i n s pentru a primi o dimensiune majoră, intenția de a m i t i z a realitatea, și poate că tocmai această c u r s i v i t a t e, această consecvență prea logică, această prea rapidă și coerentă adaptare a situațiilor la gîndul p r e m e d i t a t așază romanul la linia acceptabilă a realizării, însă tot ea îl împiedică a dobîndi răsunetul din R ă s c o a l a. În al doilea caz, pămîntul în care se însămînțează fără de veste intenția adîncă este mai arid, prea puțin dispus s-o primească dintr-o dată. Din dificultățile ce i le pune în cale, din toată prelungita amînare și întîrziere, se naște o tensiune nouă, un accent puțin neverosimil și un anume efect buimăcitor, în care rezidă marea tărie a R ă s c o a l e i. Amînarea aceasta, în gestația căreia cristalizează toată puterea de șoc, toată intensitatea m i t i c ă, durează pe întinderea sutelor de pagini anterioare evenimentului. Însă miracolul R ă s c o a l e i Rebreanu l-a pregătit să explodeze în procesul elaborării C r ă i ș o r u l u i. În paginile acestuia, se frămînta izbutirea definitivă din R ă s c o a l a, misterioasa linie șerpuitoare și aparenta incoerență logică pe care se fundează capodopera. Urmărită prea direct, dimensiunea mitică a răscoalei țăranilor i se refuză scriitorului în C r ă i ș o r u l, dar, indirect, cu o forță deviată și de aceea cu atît mai mare, se integrează pe căi ocolite în substanța operei fundamentale. Rebreanu este mare numai atunci cînd „ideea", părăsind faza intenției nemijlocite, devine d e s t i n al operei, prin intervenția puterilor lăuntrice, localizate în subconștientul creator. Aspect foarte semnificativ pentru un scriitor atît de caracteristic prin ponderea factorului l u c i d. O dată definite, spiritul voluntar ce-i animă creația, energica luciditate și marea vocație de constructor nu trebuie să acopere întregul cîmp vizual al cercetării. Acești termeni nu explică totul. Rămîne loc destul pentru inițiativele naturii spontane, care, ele în primul rînd, condiționează șansele reușitei. Operele mari ale lui Rebreanu nu sînt totdeauna acelea în care scriitorul a investit mai multă gîndire abstractă, mai interesante proiecte, și nici măcar acelea la care, cum se spune cu intenții

lăudabil educative, a „lucrat" mai mult. Energia mobilizată în pregătirea unei cărți nu se răsfrînge de-a dreptul și nu e în raport direct proporțional cu valoarea ei. Efectul acestui consum de energie intelectuală va ieși, însă, cu siguranță la iveală cînd ceasul îl va cere. Știm cîte ceva despre felul cum Rebreanu s-a „documentat" pentru Răscoala (oarecari lecturi, vizite cu automobilul pe locurile răscoalei etc.), prea puțin însă pentru a explica miracolul. În realitate, însă, Rebreanu a pregătit Răscoala, în planul teoretic, cu studiul istoric de compilație Răscoala moților, iar în acela al concretului creator prin experimentul decisiv al Crăișorului. Acestea, pe fondul impresiei vii, resimțită la întîia venire în țară, prin locuri purtînd încă amprenta sîngeroasă a tragediei țărănești. Reușita modestă a Crăișorului și succesul Răscoalei trebuie puse în relație și cu o altă împrejurare, nu lipsită, credem, de interes, chiar de n-a fost hotărîtoare: Rebreanu cunoștea prea bine viața țăranului ardelean, și aplicația sa pentru adevărul concret nu i-ar fi îngăduit să imagineze, așadar, cu oricîtă documentație: să inventeze situații (răscoala etc.) necunoscute lui prin experiență nemijlocită. Cunoștea mai puțin bine țăranul din vechiul regat, și tocmai de aceea și-a îngăduit să-l gîndească în situații noi, fără a diferența dinainte cunoașterea nemijlocită și cunoașterea mijlocită prin creație. Tocmai pentru că știa prea bine aspectul cotidian al satului ardelenesc, a resimțit în contact cu ceea ce îi furnizau documentele și amintirea răscoalei lui Horia, a resimțit, ca artist, un sentiment de relativă înstrăinare.

Formal, nimic nu e de natură a ne face să credem că se urmărește descoperirea adevărurilor de adîncime, și totuși impresia că ni se dezvăluie astfel de adevăruri ne asediază. Altfel spus, este deosebirea între Rebreanu și un „realist" oarecare, specializat în redarea suprafețelor plane ale vieții. Nici o clipă, scriitorul nu desface plăcile din care e compusă suprafața, ca să ne dea posibilitatea să aruncăm o privire cît de fugară în interior. În astfel de condiții, senzația de adîncime e greu de provocat. Explicația o vom găsi în natura însăși a suprafeței, atît de densă încît nu îngăduie nici o privire directă înăuntru. Suprafața e în așa fel compusă, încît simpla ei contemplație sugerează

esențele ascunse. Voit sau nu, pagina lui Rebreanu are o înfățișare uneori stîngace, o stîngăcie p r e g n a n t ă, care face ca lucrurile să se întipărească acolo definitiv, imaginea să fie revelatoare ca și cînd abia ar fi fost compusă și emană încă duhul misterios al „facerii". Scriitorul p r e f e r ă adesea să fie brutal, evită trecerile prea studiate de la o stare la alta, deși, se știe, este un perfect tehnician al acestor infiltrații, al deplasărilor nesimțite. Astfel cînd recurge la cea mai elementară a n t i t e z ă, evitînd complicațiile ce ar fi făcut să se piardă aspectul pregnant, cînd trece direct — lăsînd doar un rînd alb ca interval — de la prezentarea vieții din capitală, la viața satului (în R ă s c o a l a), punînd „doar" f a ț ă î n f a ț ă, ca un necunoscător al rafinamentelor construcției, huzurul revoltător și mizeria cumplită. Ar fi trist să ne închipuim că Rebreanu n-a găsit un artificiu, cum sînt atîtea, pentru a marca a n t i t e z a stărilor sociale.

În noaptea uciderii lui Ion — ploua mohorît. Să nu fi știut să evite o astfel de naivă „corespondență", obiectul atîtor parodii făcute cu spirit : starea naturii corespunde cu ceea ce se întîmplă în capitolul respectiv etc., etc.? Dar îndemînările acestea erau străine de firea gravă a romancierului.

Cea mai puternică dintre reacțiunile pe care le avu de întîmpinat literatura lui Rebreanu, chiar și după stabilizarea situației sale, a fost o reacțiune de natură estetică, care, în fapt, contesta marelui scriitor însăși calitatea de a r t i s t în înțelesul adevărat al cuvîntului. În cadrul acesteia, avem, însă, de deosebit estetismul p r i n c i p i a l, întemeiat pe doctrina autonomiei artei, care considera o degradare însăși introducerea temelor sociale, o coborîre a ei din sfera contemplației gratuite în marasmul inspirației cotidiene — și, în al doilea rînd, reținerea, de un alt ordin, manifestată de unii scriitori, temperamente artistice, interesate și în proză de afirmarea mai ales a valorilor stilistice. Această ultimă poziție s-a generalizat fiind îmbrățișată, sub forma constatării defectelor „constitutive", și de o parte a admiratorilor lui Rebreanu, care, confirmînd pulsația vieții și aplicația spre marile construcții epice, ca însușiri de necontestat, băteau totuși în retragere, printr-o curioasă complicitate în inerție, atunci cînd venea vorba de s t i l u l acestui scriitor, consimțind că într-adevăr creatorul lui I o n neglijează, voit sau nu, valorile stilistice,

situează arta pe un plan secundar, preocuparea sa de căpetenie rămînînd creația vieții.

Ciudat că scriitorul însuși a alimentat această imagine, declarînd nu o dată — și fără precauții — că pentru nimic în lume n-ar sacrifica ideea sau pulsația vieții de dragul unei fraze îngrijite.

„De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu aș sacrifica niciodată o intenție. Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis.“

Rebreanu mai scria: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă — ci pulsația vieții“. Avea totuși un rost această formulare, după părerea noastră intenționat mărginită, a crezului său estetic. Era în felul lui Rebreanu să manifeste, cel puțin teoretic, o înțelegere mai puțin nuanțată, mai directă și uneori mai limitată prin evitarea nuanțelor, aceasta pentru a preveni o neînțelegere. Să se fi declarat un partizan al „frumosului“? Făcea dovada unui gust mai ales, dar intenția lui adevărată cu prețul acestei opțiuni ar fi fost sacrificată. Frumosul în sensul esteticii realismului rar și-a găsit în literatură o expresie mai autorizată decît în romanele lui Liviu Rebreanu, pătrunse de un mare suflu enigmatic și vital, de o problematică omenească copleșitoare.

De altfel, prozatorul va aduce mereu noi precizări programului său creator, publicat inițial în revista Ideea europeană (1924). Doi ani după aceea, în Viața literară (nr. 1, 1926), reafirmă crezul estetic impresionant prin adevăr și simplitate, prin acea notă de confesiune directă, care convinge în textele lui Rebreanu și face inutile orice artificii și chiar orice demonstrații adiacente.

În fruntea scriitorilor „artiști“, cărora proza lui Rebreanu nu le putea fi pe plac decît printr-o negare a propriei formule, a propriei structuri, s-a aflat marele poet Tudor Arghezi. E cunoscut violentul articol scris de Arghezi îndată după apariția romanului Ion în revista Cuget românesc[1], în care se declara răspicat că dincolo de pag. 27 nu poate nimeni străbate. Cazul n-ar merita, luat în sine, decît o simplă mențiune, sub titlu de curiozitate; de cînd lumea asemenea reacțiuni s-au produs. Ele depășesc însă

[1] Cuget românesc, nr. 1, 1922.

marginea anecdoticii literare dacă includ un punct de vedere mai general. Şi iată în ce cuvinte uimitoare se manifestă această reacţie : „Ochi mort, minte somnolentă". „Un artist se spînzură şi nu dă la tipar asemenea rezultate. Demnitatea literară îţi impune un rol activ în spectacol, o atitudine în cuvinte, o frîntură în imagini, o iuţire şi o abreviere lapidară, un ritm — o mie şi una de sarcini pe care trebuie neapărat să le răstoarne scriitorul. Ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsufleţească, să le croiască un destin, să le stăpînească şi să le comande... Dacă literatura s-ar numi actul de a aglutina privelişti şi personaje şi de a le pune într-o carte, literatura ar fi numaidecît dedesubtul realităţii pe care copistul şi anecdotistul le adună în sac, private de viaţa lor. Şi aici încep, mi se pare, şi vocaţia şi talentul şi arta; să substitui vieţii materialelor în libertate, o viaţă esenţială, concentrată, compatibilă cu constrîngerile şi disciplina artei. În dozajul acestei vieţi, în felul cum o dozează, în abilităţile, violenţele şi farmecile pe care le pune în joc, se vede artistul, şi în raport cu această singură muncă de zămislire, care n-ar fi numaidecît o muncă şi ar fi mai mult o inspiraţie subită, se cunoaşte artistul."

Energică şi dreaptă revendicare a drepturilor artei! Document revelator pentru înţelegerea programului estetic arghezian, observaţiile rămîn exterioare substanţei romanului I o n şi nu lovesc în nici un fel valoarea literaturii incriminate. Textul conţine însă şi cîteva puncte privitoare la artă în genere, pe deasupra oricăror deosebiri de structură şi temperament literar, şi pe acestea greu ar putea susţine cineva că Rebreanu nu le satisface. Romanele lui Rebreanu, cele mai bune, afirmă din plin prezenţa unui r i t m interior, a unor măsuri largi şi tonuri ample, apăsate, încărcate de o vastă rezonanţă şi care susţin frazele tipice, observaţiile aparent banale ale scriitorului. Ele sînt chiar exemplare prin forţa cu care impun ritmul existenţei dincolo de fraze. Tot aşa cum dau, în spiritul revendicărilor amintite, o mare şi convingătoare probă de disciplină, de „constrîngere" artistică. Ele nu reprezintă materiale în libertate, ci, chiar în spiritul revendicărilor citate, concentrează viaţa şi o esenţializează în imagini care, prin lapidaritatea lor, se impun cu putere şi cu răsunetul unor cuprinzătoare simboluri.

Plasticitatea (vizuală și auditivă) este o însușire de căpetenie, sub aspect artistic, a scrisului lui Liviu Rebreanu; cuvînt uzat de-acum prin deasă întrebuințare mai ales în direcții inadecvate, cuvînt la îndemîna oricui vrea să spună cu totul altceva; nu văd, totuși, cum altfel am putea numi capacitatea aceasta a lui Rebreanu, aparent așa de comună încît de multe ori gratificăm cu ea și pe cîte un debutant promițător, capacitatea de a fixa o mișcare vijelioasă sau înceată, în creștere sau în descreștere, sau oprirea pe loc, încetarea mișcării și restabilirea unei liniști funerare precum aceea care succede omorîrii lui Ion sau represiunii bestiale din celălalt mare roman; capacitatea de a încrusta o trăsătură de caracter, o vorbă aruncată parcă la întîmplare, o situație și de a le pune într-un relief de neuitat. Buimăcitor de precis, de tangibil, ni se fixează spînzurătoarea pregătită lui Apostol Bologa la sfîrșitul peregrinărilor sale dramatice, sau roata potrivită perpendicular deasupra trupului crăișorului Horia spre a-l frînge, de jos în sus, bucată cu bucată; sau iubirea brutală în puritatea ei și tandră în sălbateca sa francheță care-i leagă pe Ion și Florica, ca o obsesie mai puternică decît aceea a pămîntului rîvnit cu patimă; sau îngenuncherea lui Ion, celebra scenă a sărutării pămîntului; sau înfruntarea bătrînului Miron Iuga de către țăranii răsculați și întărîtați de liniștea sa încrezătoare în puterile tradiției; sau fantastica învîrtire a jocului din Ciuleandra, așa cum se înfățișează privirii tulburate a lui Puiu Faranga; drumul prin întunericul fără sfîrșit al soldatului Itic Strul; sau memorabila scenă a jupuirii de viu din Adam și Eva, cu desprinderea epidermei în fîșii subțiri, desfăcute cu îndemînare, ca astfel vinovatul de iubire să se chinuie mai mult și să mai izbutească a face cîțiva pași și apoi să se prăbușească într-un urlet — în toată cruda lor plasticitate, crescînd neverosimil de viu. Liviu Rebreanu a lăsat niște semne care nu se șterg și a căror vizibilitate e acum mai mare. Aceasta i-a fost marea obsesie, de o permanență chinuitoare și dătătoare de fericire; o simțim zvîcnind în dansul aproape sacru din Ciuleandra. Aceeași obsesie a creației, aceeași efervescență sub puterea căreia se întruchipau viața și ființele vii din opera sa.

Rebreanu mărturisește adesea că lucrează mai cu plăcere și e un creator mai fertil noaptea, cînd întunericul și tăcerea

îl fac să se simtă stăpîn unic pe toate lucrurile, realizînd numai atunci acele momente care rivalizează întrucîtva și uneori depășesc chiar, în perfecțiune, forța germinativă a vieții însăși. Atunci posibilitatea de a concura viața, luînd totul de la început, îl stimulează. Aceasta e singura sa patimă autentică: „Îndrăznesc a spune că scrisul nu mi se pare de loc o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze. Pentru mine arta — zic «arta» și mă gîndesc mereu numai la literatură — înseamnă creație de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creînd oameni vii, cu viață proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității... Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume. Precum nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească, tot ele preocupă mai mult și pe scriitorul care încearcă să creeze viață. Literatura rezultată din asemenea preocupări nu va mulțumi, poate, nici pe superestеții care savurează numai rafinăriile stilistice sau extravagențele sentimentale, nici pe amatorii de povestiri gentile de salon. Nici n-are nevoie." (Cred, 1924.) „Cînd creează, artistul face operă de sinteză." „Aici e misterul care leagă pe artist de Dumnezeu: ba îl întrece. Pe cînd Dumnezeu creează și ființe inferioare și totuși trăiesc, de exemplu domnul de adineaurea știu numai atîta că trăiește, artistul, ca să creeze viața adevărată, trebuie să atingă perfecțiunea." [1]

Pentru a defini tipul de roman practicat de Rebreanu, deasupra deosebirilor atît de izbitoare de la o carte la alta, ni se pare esențial să observăm că în genere ele ilustrează o criză, sînt romane de o structură dramatică, și nu — în primul rînd — romane-cronică (cum s-a afirmat). Tipul de „subiect" oglindește, la Rebreanu, aspra necesitate, felul cum „legea" necruțătoare apasă asupra destinului uman. De aici și caracterul specific, dominator, al motivării acțiunilor omenești.

Sînt urmărite liniile necesare ale vieții, nu o situație dată, considerată ca reală și reprodusă, ci ceea ce trebuie

1 Viața literară, nr. 1, 1926.

și e inevitabil să se întîmple, ceea ce e în chip necesar determinat — de legile vieții — să se întîmple, cu eroi necesari într-o situație dată, în cel mai înalt grad necesară. Fiecare roman conține o primă fază menită să expună cadrul și datele generale ale problemei, cu funcția bine determinată de a aduce lucrurile, prin asalturi și retrageri succesive, pînă la un punct decisiv, părăsind faza tatonărilor „strategice". O dată ce a ajuns aici, desfășurarea nu mai poate avea mai multe soluții, ci una singură, alegerea s-a făcut. Etapa aceasta, de obicei foarte concentrată, dar incluzînd întreaga motivare a mobilurilor și a sensurilor în care vor acționa eroii romanului, ar putea fi definită prin titlul capitolului corespunzător — capitolul al doilea — din Ion — anume: Zvîrcolirea. Pădurea spînzuraților și mai apoi Răscoala cunosc o asemenea zvîrcolire, care hotărăște soarta tuturor. Rebreanu devenise cu timpul conștient de ea și o resimțea cu puterea unei constrîngeri fizice, ca pe o mișcare de un anumit fel, a unui organism viu. În notele la vol. V al Operelor alese se transcrie un fragment dintr-o scrisoare a autorului către soția sa, datînd din zilele cînd „muncea și frămînta" Răscoala: „Între timp, firește, ceea ce mă interesează mai mult rămîne Răscoala... Am lăsat toate la o parte și scriu chiar și ziua, după ce mă scol, cîte puțin, ca să fiu antrenat pentru noapte. Astfel înaintez munca mai bine. [...] Sînt curios să citești capitolele pe care nu le cunoști și în care au început zvîrcolirile." (S.n.) Astfel de zvîrcoliri găsim în toate creațiile sale majore, cele ce se definesc prin atributul organicității.

În Ion — „zvîrcolirea" începe a se simți a doua zi după hora duminicală (cînd eroul înfruntase pe feciorul lui Toma Bulbuc) și se sfîrșește cu hotărîrea care va determina de-aici înainte tot cursul romanului, hotărîrea lui Ion că trebuie să-și înnăbușe în suflet dragostea pentru Florica și să ia de nevastă pe Ana, și o dată cu ea să ia în stăpînire pămînturile lui Vasile Baciu. „Zvîrcolire" înseamnă aici înfruntarea intensă dintre dragostea pătimașă a eroului pentru Florica și cealaltă patimă a sa, pentru pămînt, născută de dorința lui Ion de a termina o dată cu sărăcia, cu inerția care-l ține locului și-l condamnă la veșnică umilință. Zvîrcolirea devine cu atît mai intensă, cu cît e întărîtată de ciuda că tatăl său se lăsase

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

înfrînt de viață. La cîmp, unde se dusese dis-de-dimineață, întîlnește întîi pe Florica și apoi pe Ana. Aceștia sînt „termenii" care dau intensitate z v î r c o l i r i i prin care Ion a înțeles că, dacă va urma glasul inimii, va fi totdeauna un om oropsit, de aceea el trebuie să suprime acest glas și să s i l e a s c ă pe Vasile Baciu să-i dea pe Ana și pămînturile. „— Spune, Ioane, ți-e dragă ție Ancuța?" „— De, domnișoară, mi-e dragă... Adică de ce să nu-mi fie dragă?" Apoi Ion, îmbrățișînd cu privirea pămînturile adormite, își spune — cu aceasta „zvîrcolirea" s-a încheiat :
„— Ce să fac?... T r e b u i e s-o iau pe Ana!... T r e b u i e!..."
O dată ce au intrat în circuitul vertiginos ce-i ia cu sine și-i tîrăște parcă fără voia lor, ce se întîmplă cu eroii lui Rebreanu? Cum arată cînd pășesc în arenă, cum arată cînd sînt scoși de acolo, vii sau morți? Cum s-a răsfrînt experiența asupra lor?
Sînt întrebări care merită toată atenția. Se poate spune că eroii intră în arenă — ca la Balzac, la Tolstoi — d e f i n i ț i. Rămîn credincioși datelor inițiale ale temperamentului, ale caracterului lor. Și, totuși, ei sînt alții cînd părăsesc scena. Stabilitatea caracterului este semnul vitalității, al organicității sale. Toți marii creatori cunosc secretul acestei organicități. Și totuși, rămînînd el însuși de la început la sfîrșit, eroul e mereu altul. Tot ce face îl confirmă și tot ce face îl contrazice. Fiecare act este urmarea directă a actului dat anterior, și în același timp n e g a r e a acestuia. Despre un erou știm totul, aceasta este senzația, de la început — dar pe parcurs ni se divulgă mereu ceva esențial. Acest „altceva" este cuprins în ceea ce a fost el la început și totuși înseamnă o înnoire calitativă.
Sînt scriitori, lipsiți de un mare dar creator, ai căror eroi se „schimbă" în acțiune într-atît că nu mai recunoaștem nimic din apariția lor inițială. Impresia de viață suferă aici într-un fel hotărîtor, această „răsturnare" e artificială și contrazice legile vieții. Și la marii creatori se petrec astfel de răsturnări, unele catastrofale, cu toate acestea avem senzația de organic pe care n-o dau operele mediocre. Cum sînt și eroi ce ies din acțiune neschimbați, fără acel „plus" dialectic cu care în chip necesar viața și experiența dramatică i-ar fi întregit. E aici o nuanță hotărîtoare, care ne revelă pe marele creator.

Ana e aceeași ființă slabă, supusă împrejurărilor, cu vocația subordonării și cînd apare întîia oară la horă, și cînd, la sfîrșit, se spînzură. Ana care apare la horă, Ana care se îndrăgostește de Ion, Ana care nu surprinde că e victima înșelătoriei, Ana care se mărită cu deznădejde în suflet, Ana care observă că Ion „poftește" pe Florica, Ana în care se strecoară gîndul morții, Ana care se spînzură în grajd, apoi în felul cum trăiește după moarte, în memoria celorlalți, și în care e uitată de ceilalți — e aceeași, și totuși e desigur a l t a de fiecare dată. „Soarta" personajului e prefigurată în prima sa apariție. Desfășurarea lucrurilor, așteptată, nu anulează totuși neprevăzutul apărut în ea: o deznădejde nouă. Una e trăirea înfiorată a scenei de iubire cu Ion, cînd rămîne „grea", alta e amintirea acestei scene puțină vreme înainte de a se spînzura. În casă „nimic nu era schimbat. Patul, masa, lavițele, scaunul, dulapul cu vase, donița de apă, lampa spînzurată în tavan... Toate ca întotdeauna..." Ana e, și ea, cea de totdeauna — numai că acum vrea să moară.
Cuptorul pe care se cățărase Ion să ajungă la ea și s-o strîngă în brațe — e și el la locul său. Numai că „părea mai negru, cu gura-i mare, fără fund..."
Toate sînt la locul lor și ea însăși e neschimbată, numai că a t u n c i sufletul ei „se scălda într-o bucurie nemărginită". Desigur că și a t u n c i, gîndind mai atent, ar fi văzut că n-are prea multe motive să fie bucuroasă, multe în felul de a se purta al lui Ion puteau da de gîndit. Fapt este că le trecuse cu vederea, și a t u n c i sufletul ei „se scălda într-o bucurie nemărginită". Erau lucruri care ar fi putut și a t u n c i să-i dea de gîndit și să-i sugereze că nu e chiar totul în ordine. Erau de pe atunci semne rău prevestitoare — și semnele acelea anunțau sfîrșitul de a c u m, dar a t u n c i Ana nu voia să le bage în seamă, a t u n c i ea vedea numai că Ion „vine mereu". E adevărat, chipul iubitului nu exprima o prea mare ardoare, dar ea nu observa asta, și dacă observa avea la îndemînă procedee consolatoare, putea, de pildă, să-și spună și să-și repete că „stăruințele flăcăului erau dovada unei iubiri s t ă p î n i t e"... A t u n c i, „de cum se înserа, o cuprindea nerăbdarea și, gătind cina sau așezînd prin casă, inima ei îl simțea într-una pe-afară, dosit după vreo claie, sub un gard, în vreun șanț, tăcut și neclinitit". Acum ea nu mai așteaptă nimic de la Ion, a t u n c i însă așteptа,

vedea că el „voia să-l cheme ea tot mai înăuntru", în ogradă, pe urmă pe prispă, pe urmă în casă, noaptea, și ea aștepta înfiorată — și mîndră că Ion o dorește. Ion își urmărea planul său, dar Ana „privea apropierile acestea ca niște izbînzi ale ei asupra lui și simțea în fiecare seară tot mai nebună o pornire de a se topi în brațele flăcăului, de a-i da dovada întreagă a iubirii". A c u m, cînd privește în jurul ei și totul în jur e pustiu, iar cuptorul pare mai negru cu gura-i mare, fără fund, ea știe că nu mai are de așteptat nimic și în general știe tot ce se poate ști — a t u n c i însă „îi spunea cu sfială feciorelnică în glas: — De ce nu vii în casă, Ionică?" A t u n c i, într-o noapte, Ana i-a spus: „—Astă-seară trebuie să vii în casă, Ionică!... Nu te las pînă nu vii...", cînd ar fi trebuit poate să observe că patima lui Ion era rece, că totul se desfășoară cum credea ea și aștepta să se desfășoare, și totuși lipsea lucrul hotărîtor. Vedea numai că Ion face tot ce trebuia să facă, tot ce aștepta ea din partea lui. Răceala și pustiul d e a c u m, scriitorul le făcuse să se infiltreze în atmosferă încă de a t u n c i, și Ana privind cu mai multă atenție și fără iluzii ar fi văzut că încă de a t u n c i gura cuptorului e neagră, uriașă, flămîndă și amenințătoare. Nimic nu s-a schimbat, și totuși ce distanță uriașă desparte pe a c u m de a t u n c i, pe Ana d e a c u m, care prinde lațul cu amîndouă mîinile și-și vîră liniștită capul în el, de Ana de a t u n c i.

Totul se petrece așa cum trebuie să se petreacă, parcă fără voia scriitorului, în virtutea unei determinări obiective atotputernice. Argument ascuțit în favoarea presupunerii că Rebreanu avea reprezentarea c o n ș t i e n t ă a proceselor organice desfășurate în opera sa este o formulare — desprinsă din textul unei cronici dramatice, o formulare care rezumă foarte bine dialectica e v o l u ț i e i eroilor săi, cu fond caracterologic unitar, stabil și organic.

„E un paradox să spui că personajele se desenează cu preciziune de la început și apoi că numai la sfîrșit este complet portretul lor. Paradoxul acesta însă este temelia artei celei mari. Fiindcă numai talentele mari au darul mare de a face din paradoxul acesta un adevăr mare."

„Caracterele" sînt studiate de Rebreanu sub aspectul lor dinamic, în conținutul lor contradictoriu, unitar și din nou contradictoriu, în virtutea unui instinct vital de o rară putere

de orientare în realitățile fluide ale vieții. Fără a urmări, desigur, schematica „aplicare" a unei filozofii a existenței, scriitorul este puternic stăpînit de viziunea „rotirilor" dialectice în spirală necontenit ascendentă.

Mișcarea „epică" este mișcare dialectică. Epica este un mod de reprezentare a procesului dialectic. Epica fiecărui caracter este dialectica internă a acelui caracter, nimic în minus, dar nici în plus, nu e, adică, mișcare spectaculos-dramatică, ci doar atîta cît este necesar spre a revela în ce fel „curge" viața, în ce direcție se mișcă și evoluează caracterele, ca și „situațiile", ca și stările de spirit colective sau individuale.
A vorbi despre dialectica internă a personajelor sale e tot una cu a urmări destinul lor. „Răul" poartă în sine „binele" și e pe cale de a se preface în „bine", după cum „binele" produce prin reacțiune dialectică „răul" și tot așa mai departe, într-un proces de devenire neîncetată. „Răul" moral ce stăpînește conștiința lui Apostol Bologa, la începutul P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r, sub forma conformismului plat, produce, în contact cu împrejurările, „binele", duce la revelația adevărului; intențiile „bune" ale flăcăului sărac din I o n se realizează într-un sens al „răului" — lăcomia de avere lipsită de scrupul moral. Exemplele s-ar înmulți la nesfîrșit și s-ar confunda, în cele din urmă, cu analiza însăși, mereu reluată, a romanelor, cele de un stil major, revelînd aceeași impresie puternică: de mișcare epică (dialectică) realizată pe direcția spiralei ascendente. Din curgerea lucrurilor, știa să desprindă anumite laturi și esențe de o stabilitate incontestabilă, fără de recunoașterea cărora realismul în artă nu este posibil. Sustras cu autoritate tutelei sugestiilor ambiante, scriitorul își afirmă viziunea sa originală, independentă, metoda sa nezdruncinată de cercetare a vieții, nepăsător la fluctuația modelor literare și mergînd de unul singur, neșovăitor, pe drumul ales. Valoarea exemplară a acestei reacțiuni, a acestei poziții de o consecvență împinsă destul de departe, depășește, prin forța artistică a operei însăși, marginile literaturii noastre, înscriindu-se într-un context mai larg.
Dimensiunea s i m b o l i c ă, larg r e p r e z e n t a t i v ă a eroilor săi, Rebreanu o afirmă prin intermediul mijloacelor „curente" ale realismului. El nu face simboluri, ci oameni

vii, ale căror dimensiuni sînt obținute prin proiecție, sînt implicate în taina mare a vieții — și nu scoase ostentativ la suprafață. Totul este de o perfectă verosimilitate, la nivelul vieții — și totuși mult deasupra ei, cu o capacitate de transfigurare ce nu uzează de nici un element luat din afara vieții obștești. El nu urmărește cu orice preț „legenda", dimensiunea uriașă. În acest punct — după părerea noastră — se deosebește de Reymont. Rebreanu nu face un poem — dar obține un timbru apăsat poematic [1], și meritul său e cu atît mai mare. Reacționînd la viziunea naturaliștilor, Reymont se simte îndemnat să păşească de-a dreptul în lumea ficțiunii măritoare, de tipul romantic. Eroii săi principali sînt cu voință proiectați în sus, mult deasupra mediei, pe cînd Ion este un țăran ca toți țăranii, doar că mai clar văzut, și deci mai reprezentativ în însușirile și defectele sale.

Rebreanu scria despre țăranii lui Reymont că „sînt conturați parcă cu toporul". „Cînd ni-i arată în colibele lor, fac impresia că de-abia se pot mișca, sau că mereu se izbesc cu capul de tavanele prea joase. Afară însă, în aer liber, țăranii lui au mișcări gigantice, umblă ca niște coloși..."

Proiecția, marea dimensiune, simbolul, caracterul larg reprezentativ există și la țăranii lui Rebreanu, dar aceștia nu sînt niște „coloși", nu se lovesc cu capul de tavan! Măreția e, astfel, implicată în conținutul operei, și nu în planul „dinafară". Măreață e forța cu care se ridică țăranii în Răscoala înlăturînd totul din cale cu mînia lor justă, teribilă este energia lui Ion, plină de putere este iubirea sa care înfruntă moartea — dar acestea sînt proiecții, nu realități imediate.

„Subiectul" unui roman nu este niciodată indiferent la Rebreanu. Potrivind într-un raport unic și necesar datele luate mai totdeauna din realitatea trăită, din experiența imediată, scriitorul se lasă călăuzit de un singur criteriu și criteriul nu este niciodată armonia exterioară a subiectului, ci mereu realizarea unei situații care să nu stînjenească scurgerea materiei epice. Cedînd ispitei de a trece în romanul Pădurea spînzuraților împrejurările reale ale morții fratelui — căci este evident că aces-

[1] v. G. Călinescu, Istoria literaturii române, p. 648—650.

tea îl obsedau — Rebreanu ar fi ratat unul din momentele hotărîtoare ale destinului său de mare romancier.

„Romanul meu e oarecum alături de realitate. Fratele meu a fost un naționalist fără scrupule. Un asemenea personaj nu putea inspira decît cel mult o poezie patriotică. Eroul meu e mai puțin «erou», pentru că în Pădurea spînzuraților am arătat însăși originea și creșterea dezechilibrului moral al unui om, slab în fond, ca toți oamenii, doritor de dragoste, pe care o găsește la o unguroaică — deși ar putea părea neverosimil unui literat oficial — și plîns la spînzurătoare tot de un ungur, tatăl Ilonei... Așa cred eu că e mai omenește..." [1] Că Rebreanu n-a conceput pe Bologa ca pe un „erou", martir al unei cauze, se poate intui din prima scenă a romanului, cu apariția lui Bologa foarte grăbit, foarte activ și volubil, de o volubilitate care vrea parcă să ascundă ceva, spaima — puțin potrivită cu firea unui erou. Bologa nu ilustrează nici cazul opus, al unei cariere eroice debutînd printr-un îngrozitor act de lașitate.

Modificarea aceasta a „subiectului" a hotărît soarta întregului roman. Rebreanu n-a vrut să facă din Bologa un erou cu ideal, a cărui dramă este că se pun piedici în calea realizării acestui ideal, ci un om aproape comun, neînstare de mari decizii, de „idealuri" etc., tocmai pentru că asupra unui astfel de om se abate mai dramatic legea crudă, neînțeleasă, absurdă. „Psihologia sufletului mediocru combătut de două atitudini impuse din afară..." (S.n.) „Cehi, români etc. se războiesc fără să știe pentru ce, fără însuflețire patriotică, dar și fără speranțe naționale..." [2] Cu un Apostol Bologa „erou", ideea dramatică a romanului se prăbușește în banalitate, pe cînd cu un „biet om comun" nedecis, ea capătă relief tulburător. Bologa primește moartea ca pe o eliberare de povara unor întrebări cețoase, pe care nu are puterea să le înfrunte, nu manifestă în fața ei regretul de a fi căzut în cursă chiar în pragul realizării unui ideal suprem. Ceea ce îl împinge să dezerteze seamănă foarte puțin cu acceptarea unui ideal. Bologa dezertează pentru că simte că altfel va fi pus într-o dificultate mai mare decît poate el suporta. Bologa, „ostașul român sub steag dușman", este

---

[1] Mărturia unei generații, Buc., 1929, v. p. 286—293.

[2] G. Călinescu, op. cit., p. 675.

văzut și de N. Iorga ca un om „chinuit", a cărui soartă „zguduie" omenește[1]. Bologa vrea să fie „leal", și firește că nu realizează ce înseamnă aceasta, soluțiile ce i le oferă conștiința, limitată fatal în marginile „onestității", sînt toate la fel de false, de aceea moartea însăși îi apare ca un liman, ca o izbăvire de chinurile mai mari decît puterea sa „normală" de înțelegere. Cînd i se pune lui Bologa problema alegerii, el ezită la nesfîrșit, și se decide abia în ultimul moment, constrîns de împrejurări-limită (i se cere să condamne țărani români nevinovați). În genere acționează numai c o n s t r î n s de împrejurări, este inapt, în situația dată, să se manifeste ca un om liber.

Trebuie să se fi observat de către cei preocupați de o „estetică" posibilă a romanului că voința constructorului nu se impune decît cu un oarecare sacrificiu, cu primejdia rareori ocolită a deficitului de viață, și cît de greu este pentru un scriitor să-și s u p r a v e g h e z e personajele și în același timp să nu atenteze la l i b e r t a t e a lor, care e condiția vitalității unei opere epice. Rebreanu, acest geometru, acest arhitect scrupulos, obsedat de „schema" operei, de proiectul, de planul ei, lasă — totuși! — personajele sale să trăiască după legea lor și să-și urmeze neabătut destinul în libertate. Acest tipic și mare „constructor" nu-și îngăduie totuși să împingă atît de departe ambiția constructivă ordonatoare încît să determine prin ea soarta eroilor săi. Proceda în felul tuturor marilor romancieri ai literaturii universale. Ion, în primul său roman, Apostol Bologa, în al doilea, Petre Petre, în R ă s c o a l a, își „contrazic" — cum se zice — firea lor o dată revelată, dar scriitorul nu se grăbește să „trăiască" în locul lor, nici să-i „judece" î n a i n t e ca ei să-și fi desfășurat tot potențialul.

„Un romancier — scrie Thibaudet în R é f l e x i o n s s u r l e r o m a n, polemizînd cu partizanii ordinii logice în roman, de felul lui Paul Bourget — după ce a conceput embrionul personajelor sale, trăiește cu aceste personaje, se lasă condus de exigențele lor de viață, se ferește de a trăi durata lor înainte ca ei înșiși s-o fi trăit."

---

1 N. Iorga, o p. c i t., p. 252.

Misterul prin care personajele lui Rebreanu produc o atît de mare senzație de realitate n-are nevoie să fie explicat pe cale speculativă, el se lămurește prin împrejurarea atît de frecvent invocată, și totuși atît de greu de realizat — că scriitorul le inoculează seva cu o mișcare calmă de-a dreptul în artera principală. Vorbind despre Reymont, Rebreanu se declară impresionat, în primul rînd, de această grea senzație de viață, de vitalitate, pe care el însuși știe să o producă. Cutare roman, scris la început, are o intrigă cam banală, un subiect nu tocmai „ademenitor" de un „romantism sentimental cam fad" — și totuși (prin ce mister?) impresia este de neuitat. Cum salvează scriitorul romanul parcă dinainte condamnat? Insuflîndu-i seva existenței, astfel încît să avem sentimentul că asistăm la un spectacol, poate, de proastă calitate — și totuși clocotitor de viață.

În Răscoala asistăm la absorbirea în artă a materiei sociale dure, greu convertibile; absorbție totală, fără rest. De obicei, astfel de convertiri se fac prin intermediul unor destine și-al unor conștiințe individuale, care sublimează conflictul social. Dar de acest intermediar — individual — Rebreanu aproape s-a lipsit în Răscoala, și misiunea sa a devenit cu atît mai grea.

Să fii stăpînit în așa măsură de patosul vieții, să respecți datele vieții cu atîta sfînt devotament, să cauți, cu intenție și cu conștiința dificultăților implicate, blocuri de realitate, masive, întregi și pline de asprimi, fără să te lași copleșit de amploarea și rezistența lor, și mai mult încă, să le miști totuși în vederea unei așezări trainice, armonioase și pline de frumusețea construcției, păstrînd mereu vii, „nefinisate", aspectele aspre, crusta „inestetică" a materialelor aglomerate — aceasta numai cine are geniu, cum a avut Rebreanu, și numai cine e pătruns de o evlavie deopotrivă de mare față de viața reală, ca și față de formele artei definitive, poate face romane ca ale lui Liviu Rebreanu.

Se întrunceau în ființa scriitorului înclinații ce numai cu greu și numai rar pot sta alături, întrucît în mintea noastră, oricît ar fi de obișnuită cu felul neprevăzut al creației, geniul se leagă de noțiunea unei puteri artistice dezlănțuite, presupunînd parcă o fantezie mai bogată și mai originală, o mișcare mai ușoară, mai firească. E mai dificil să ne închipuim un „geniu" de felul lui Rebreanu.

Prima imagine pe care și-o amintește, aceea care i-a deșteptat conștiința, la venirea pe vreme de noapte în satul Maieru, este — cum mărturisește scriitorul — ca un dangăt de clopot care răsună în sufletul său, vestindu-l că viața a început. Era de ajuns să fie atinsă această coardă, și totul începea să vibreze în sufletul său. Vibrația ei, care înfioară, dă tonul operei, un ton major, de o profunzime și o solemnitate misterioasă. Surprinderea acestei vibrații venite dinăuntru condiționează adevărata înțelegere a operelor lui Rebreanu.

Precizia cu care înregistrează ce spun personajele, pregnanța de ordin auditiv și extrema tipicitate a replicii, mulțimea frazelor și zicerilor memorabile, care încifrează o experiență densă de viață în formulări de neuitat, muzica aceasta care ne tulbură, însușiri de căpetenie ale scriitorului, care își „aude" personajele cu o claritate excepțională, exprimă ceva din arta particulară a marilor prozatori români, luată în generalitatea și specificul ei. Replicile din nuvela istorică Alexandru Lăpușneanu sînt de o tipicitate maximă, și în ele stă poate valoarea durabilă a acestei scrieri; tot farmecul prozei lui Creangă vine din înregistrarea formulărilor tipice, din felul cum „zic" personajele experiența lor de viață, în oralitatea acută a monologului desfășurat de scriitor în fața unui presupus auditoriu; această însușire, atît de specifică prozei românești, cunoaște apogeul în opera lui I. L. Caragiale. Vorbirea eroilor săi este de un adevăr precis constituit în muzica „inefabilă" din teatru și „momente". „Caragiale avea dreptate cînd vorbea de muzica frazei—scrie G. Călinescu. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile, ce au asupra spectatorului, care le știe pe dinafară, efectul pe care melodia operei italiene o are asupra publicului. Cînd Tipătescu zice pe scenă: «... dacă nu curge, pică... Las'că știm noi!» îți vine să strigi din stal în numele lui Pristanda: «Știți! Cum să nu știți, coane Fănică, să trăiți!» Așa precum mîna pierdută e de prisos Venerei din Milo, cu toate că cineva pretindea a o fi găsit, orice adaos la acest ecou așa de profund uman este insuportabil și actorul are un concurent primejdios în spectator, care mental poate să intoneze mai just." Justețea „intonației" este remarcabilă cînd un prozator român își pune eroii să vorbească.

Este învederat că Rebreanu — bănuit de-atîtea ori în critica literară de a fi fost un „realist" terestru — nu-şi propune să facă şi nu face nicăieri o literatură ternă a cotidianului, şi aceasta, cum vedem, nu alterează autenticitatea, impresia de realitate copleşitoare. Caracterul monumental al operei sale subliniază mai bine contururile simbolice, dînd fiecărui gest o pondere deosebită şi un înţeles care bate departe. În ciuda a ceea ce pare că este — şi s-a spus că este —, romanul lui Rebreanu ne apare însufleţit de un avînt major, de o mare emoţie a regăsirii vieţii. Solemnitatea e implicată în tonul relatării, dar uneori străbate la suprafaţă, întruchipîndu-se în gesturi pe care scriitorul le înalţă peste orizontul obişnuit al vieţii şi le vrea de neuitat. Scena sărutării pămîntului, căreia Rebreanu — în I o n — îi acordă o mare însemnătate, urmărind să rezume în ea gesturile de pînă atunci ale eroului, este o astfel de subliniere răspicată a pateticului implicat în fiece rînd al operei sale majore. E într-o luni, zi de săptămînă lucrătoare. E o primăvară triumfală, care dezgoleşte pămîntul în toată splendoarea sa senzuală de „fată frumoasă care şi-ar fi lepădat cămaşa arătîndu-şi corpul gol, ispititor". Sufletul îi este pătruns de fericire, de o fericire a r e a l i z ă r i i. Este evident că în această scenă, dincolo de mobilul ei concret (desigur, prea limitat), Rebreanu a figurat fericirea izbînzii şi a celebrat omul, energia umană: „Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme care a biruit în lupte grele..." Omul îngenunchează şi sărută pămîntul, dar sensul mai profund este altul — cel implicat în ultima frază a capitolului, în care pămîntul apare ca un „duşman doborît". „Şi pămîntul parcă se clătina, se închina în faţa lui..." Rebreanu, în această zi de luni, face ca Ion să apară „cu mîna goală, în straie de sărbătoare". Aşa îl văzuse şi în tinereţe, în scena din care „îşi trage originea" I o n: „am zărit un ţăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea..."

Rebreanu scrie un roman al marilor ciocniri, al marilor conflicte dramatice, al momentelor de tensiune. Este un romancier al l u p t e i şi al p a s i u n i l o r. Schema tuturor creaţiilor sale ar putea fi reprezentată într-un fel generalizat prin imaginea liniştii sfîşiate, a tăcerilor aparente sub care mocnesc pasiuni. Satul „părea" mort în I o n, ţara — liniştită în R ă s c o a l a, conştiinţa lui Apostol Bologa —

împăcată, în P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r. Scriitorul este puternic atras de suflul d r a m a t i c al vieții, știe să-l descopere chiar în pragul dezlănțuirii, cînd nici un semn nu pare încă a prevesti tăria cu care se va abate asupra destinelor. Tema generală o constituie precipitarea plină de dramatism a t i m p u l u i, revelarea momentelor cînd timpul iese din tiparele sale constante și se dezlănțuie, pentru a reintra în tiparul constant sau într-o nouă epocă de a ș t e p t a r e, cînd c r i z a s-a consumat.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

«cumpătarea goetheană»
obiectivitatea
condiția romanului epic

Într-un articol, comentînd romanul lui Goethe *Afinităţile elective*, Rebreanu notează: „cumpătarea goetheană, cea mai de preţ în construcţia romanului...“ Era în 1932, pe cînd lucra la *Răscoala*, şi nu e greu să ne închipuim cu cîtă încredinţare aşternuse pe hîrtie această frîntură de frază, care exprimă nu se poate mai exact intuiţiile sale în materie de „construcţie“ a romanului. Dezvăluind, de obicei, în operele sale ciocniri aprige de interese şi patimi, cursul impetuos al vieţii, cu o preferinţă marcată pentru momentele critice, clocotitoare de putere dramatică — Rebreanu păstrează în relatare o mare linişte „epică“, de rapsod răbdător şi care, în planul stilistic, răsfrînge obiectivitatea judecăţii, purificarea ei de orice ecou trivial al imediatului, de orice posibilă diformare. Cum altfel decît *cumpătat* ar fi putut relata cursul tot mai apăsător al evenimentelor din romanele sale? Departe de a reprezenta o negare a *eticului*, obiectivitatea rebreniştă este o cale mai înaltă şi mai profundă totodată de comunicare cu acest înţeles al lucrurilor. Să ne închipuim că stilul lui Rebreanu se precipita *febril*; efectul nu ar fi fost acelaşi, năucitor, cum este în *Răscoala*. Efectul, cum uşor se poate observa, este sublimarea contrastului dintre violenţa conţinutului şi liniştea magnifică a comunicării. Altfel n-am fi avut *Răscoala*, ci un document în plus, scris cu simţire, în lunga serie a documentelor literare inspirate de răscoalele ţărăneşti. Scrierile sale de început nu revelă încă, deşi ne fac s-o presimţim, această teribilă, ameninţătoare *cumpătare*. Ceva din liniştea *ameninţătoare*, cu care cutare personaj din *Răscoala* ascute coasa şi răspunde la întrebarea ce i-o pune cineva asupra utilităţii acestei operaţii, se transmite în *stilul* operei; aici nu e vorba numai de un efect literar. Antitezei de care vorbeam, i se asociază, la Rebreanu, sentimentul unei depline adecvări. Conţinutul este violent. Viaţa irupe

năpraznic din făgașul ei obișnuit, în vreme ce scriitorul relatează cumpătat, pe un ton ferm. Ai zice că în tonul adoptat e ceva din siguranța cu care viața însăși înaintează spre țelurile sale. Este forma prin care scriitorul își domină „subiectul", lăsîndu-se totuși dominat de el. Aceste rînduri despre Reymont sînt o confesiune : „Nicăieri în opera aceasta nu se simte nici o constrîngere sau sforțare, nici o căutare de efecte mărețe, tari și impresionante. În episoadele cele mai dramatice, tonul rămîne ferm. (S.n.) Cuvintele nu se cabrează, ca niște mînji nervoși și neîmblînziți, ci își păstrează toată forța senină și un ritm armonios, impregnat de grandoare și poezie. Autorul se ține mereu în planul al doilea, participînd la toate episoadele pe care le descrie (s.n.), fără însă a ieși niciodată în fața cititorilor."

Să amintim : liniștea, oroarea ascunsă, stăpînită, cu care Rebreanu relatează, în Adam și Eva, jupuirea de viu a unui om; sau, în Crăișorul Horia, tragerea pe roată; în Ițic Ștrul, dezertor — spînzurarea lui Ițic; în Răscoala — asaltul conacului, uciderea lui Miron Iuga, represiunea sîngeroasă. Dar înregistrează, oare, scriitorul totul egal de nepăsător? Conținutul afectiv e altul, adaptat împrejurărilor relatate, de fiecare dată scriitorul participă, cum spune Rebreanu însuși despre Reymont, fără însă a ieși vreodată în fața cititorului.

E aici, desigur, și o problemă de tehnică literară : „tonul rămîne ferm chiar și în episoadele cele mai dramatice".

Să exemplificăm, referindu-ne la un astfel de episod. Iată cît de „cumpătat" relatează Rebreanu chipul cum Vasile Baciu pedepsește pe Ana, bătînd-o cumplit pentru „rușinea" de-a se fi iubit cu Ion :

„Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină, iar în gîndurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă, aținătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă.

Cînd a dat cu ochii de tatăl său, Ana s-a oprit încremenită de privirea lui rece, stăruitoare și sălbatică, ce-i străbătea în inimă ca un pumnal. Groaza i se trezi în suflet atît de sfîșietoare, că începu să țipe disperată, cu un glas foarte subțire : — Nu mă omorî, tătucă, nu mă omorî, nu mă omorî!"

Sînt parcă lucruri care n-ar trebui să se întîmple și n-ar trebui să fie ochi să le vadă și să le suporte — dar dacă, pentru că viața își are legile ei crude, se întîmplă, atunci ele trebuie privite, cît mai bine privite, pentru a înțelege ce se întîmplă, de ce se întîmplă așa — iată ce vrea să spună scriitorul și iată de ce privirea sa e parcă liniștită în actul înregistrării, iar stilul — cumpătat, tonul — ferm.

Sentimentul că Ana e o „pradă" deznădăjduită și neputincioasă, o victimă a unor interese și a unor legi crude, pe care ea nu le pricepe și de care n-a știut să se ferească, se impune puternic dincolo de răceala descrierii.

Demonstrația e de un adevăr cu atît mai constrîngător, cu cît scriitorul nu uzează de probe excepționale, nu se referă la cazuri extreme și nici măcar la cazuri. Căprarul Ghioagă, care eliberează pe Iți, deși fusese trimis să-l împuște, nu e un erou, nici pe departe nu constituie o excepție de omenie. Apostol Bologa nu este un ins excepțional, predispus la drame hamletiene de conștiință, ci un om comun, destul de conformist. De aceea și aici demonstrația e convingătoare.

La fel, în Răscoala. Suferința oamenilor nu este aici mai mare decît altundeva, se poate spune : dimpotrivă. Boierul Iuga nu e un monstru, chiar dimpotrivă. Aici întrezărim, de altfel, și o explicație a relativei idealizări a figurii sale, Rebreanu vrînd să demonstreze că problema nu se rezolvă în limitele date dacă, în cutare loc, proprietarul este ca Miron Iuga, mai omenos. Se poate presupune că Rebreanu a ales cu bună știință un astfel de caz spre a face mai temeinică justificarea socială a răscoalei.

Scriitorul insistă asupra acestei împrejurări pentru a face mai pregnantă ideea. Ce se întîmplă pe moșia familiei Iuga nu e un caz „special" — explică învățătorul Dragoș lui Titu Herdelea, venit să-l cunoască. „Și ca să vezi că nu-s nici pornit și nici absurd, îți voi adăuga că Miron Iuga e mai de treabă decît cei mai mulți alții." Că după moartea lui Iuga, prin omenia lui Grigore, lucrurile se vor îndrepta, nu prea e de crezut; scriitorul risipește această

iluzie, punînd pe învățător să explice lui Titu cît de naive sînt considerațiile sale pe tema cazului „special", t r e c ă t o r. „— Mîine, poimîine — zice Titu Herdelea, încrezător și vrînd să astîmpere neliniștea învățătorului — bătrînul Iuga se duce, iar tînărul..." Vrea să spună că atunci lucrurile vor lua cu totul altă întorsătură.

„— Nu, nu, te înșeli... se aprinse învățătorul." Iuga bătrînul e chiar „mai de treabă" ca alți moșieri. „El nici nu înșeală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani, ba chiar face bine unde poate și cînd crede de cuviință. Nu mai vorbesc de dărnicia lui pentru biserică, pentru școală, și, în sfîrșit, pentru orice lucruri de interes obștesc... Va să zică nu e vorba de un caz care ar fi mai rău, ci poate dimpotrivă. Și totuși vezi bine și dumneata că sîntem de fapt robi! N u d i n p r i c i n a l u i M i r o n I u g a, (s.n.) ci din pricina situației în care ne aflăm. Iar asta nu se poate schimba prin dispariția unui om. Urmașul lui, oricît ar fi de bine intenționat, va continua, va trebui să continue sistemul. Schimbarea adevărată nu va fi decît atunci cînd vor dispărea toți și cînd pămîntul va fi stăpînit de cei care-l muncesc." Încă de la început scriitorul situează dezbaterea în planul realității c o m u n e, mai prielnic demonstrației. O b i e c t i v i t a t e a sa, fără a fi împinsă pînă la un refuz al judecății etice, este, în primul rînd, o liniște desăvîrșită a p u n c t u l u i d e p o r n i r e. Scriitorul e răbdător, lasă viața să se desfășoare, lasă tipul uman să se dezvolte în toate planurile, nu se grăbește a-l condamna și nici a-i deplînge soarta, nu e nerăbdător să preia inițiativa, procedînd cu o liniștită, înțeleaptă prudență. Demonstrația este cu atît mai convingătoare, cu cît nu arată vreo părtinire în punctul de plecare. În acest punct inițial toți eroii sînt egali între ei, se pot desfășura în bine sau în rău, nimeni nu este admonestat înainte de a se desfășura și nici aclamat.

Fiica cea mare a lui Zaharia Herdelea ar fi putut reprezenta, la un alt scriitor, o apariție caricată, repeziciunea cu care uită întîiul amor și se adaptează ca de cînd lumea căsniciei cu tînărul preot, ar fi putut face și un erou în ordinea comică, un fel de „Draga de ea", și e posibil ca Cehov s-o fi privit astfel. Rebreanu însă relatează cazul fără ironie aparentă. Nu vrea să o compromită, dimpotrivă, relatează pe un ton epopeic, firește, nu fără un imperceptibil zîmbet, evoluția

personajului. Datele „judecății" se desprind de la sine. Cu o instinctivă repulsie față de înțelegerea rapidă, tăioasă, a lucrurilor. În fond, sub aparențe contrare, avem de-a face cu o etică și, într-un înțeles mai larg, chiar cu o filozofie. Rebreanu profesează o filozofie a așteptării, în planul pur artistic asta se cheamă firește răbdare epică. Luarea în serios a personajelor, desfășurarea cu un fel de respect programatic a acțiunilor lor le conferă un conținut uman adînc și complex, cu neașteptate și schimbătoare reflexe, revelator de tonuri noi. Astfel proiecția în bine sau în rău a eroilor este savant întîrziată, pentru o mai bună fundamentare, dar ar fi greșit să scoatem de aici concluzia că romancierul ar pune un semn de egalitate morală între personaje; egale între ele sînt personajele sub aspectul realității lor, și nu în planul etic, unde se pot opera distincții foarte bine marcate.

Despre un scriitor pe care-l admira într-un fel aparte, Rebreanu spune că „are arta deosebită de a-și face personajele în același timp și străvezii, adică de a face ca din vorbele lor să se străvadă o viață dublă — una voită și alta nevoită". El însuși stăpînea în grad înalt arta aceasta, fără de care un scriitor nu poate formula adevăruri esențiale.

Dincolo de cuvintele rostite, se întrevede o viață secundă, poate nu încă esențială, dar care va deveni esențială. Și Rebreanu are capacitatea de a descifra perspectiva, viața în mers — sugerînd ceea ce va deveni esențial și decisiv, chiar dacă în prezent e amorf și nedeslușit. Uneori acest viitor este sugerat în forme contrarii conținutului pe care-l indică. Hora de duminică este în Răscoala una din extrem de rarele faze de destindere. Dar chiar această destindere n-are decît rostul de a ascunde o realitate gravă, fundamentală, de care oamenii vor să uite. Un lucru care se cere acoperit, dar care în interior se cristalizează și la un moment dat va fi cu neputință să-l mai reprimi, să uiți de el. Oamenii ascultă cu un fel de uimire cele povestite de Serafim Mogoș, cum fusese bătut de jandarmi pentru o vină închipuită. El — o dată cu ceilalți — fusese învinuit că ar fi furat din grînele boierului. Mînia e gata să izbucnească, apoi e reprimată o clipă de observația împăciuitoare a lui Leonte Orbișor: „— Am pătimit și cu cu Serafim și cu ceilalți laolaltă, dar mă întorc și zic: stăpînirea ce să facă dacă

e furt? Și de ce să fure munca altuia hoții?", apoi din nou își croiește drum sub impresia cuvintelor lui Trifon Guju: „— D-apoi că tot munca noastră e!" Aceste cuvinte atrag deodată atenția asupra unei realități cumplite — de evidența căreia oamenii n-au totuși nevoie — și atunci încep să vorbească toți deodată, fiecare despre altceva, producîndu-se un transfer silit de atenție: „Nu se mai uitau de loc unii la alții, ci numai la hora din uliță, ca și cînd le-ar fi fost frică de ei înșiși". Tot ce urmează ascunde sub aparența destinderii, deci a unor forme contrarii, cumplita realitate de a cărei evidență fug toți. „Privitorii se îmbulzeau cuprinși de aceeași veselie, parcă ar fi căutat să se topească cu toții într-o singură ființă fără griji și fără necazuri..." „Dar hora, un lanț de trupuri înfierbîntate, continua, șerpuia mai avîntată, parcă nu s-ar fi oprit nici un moment de cînd a început și nici n-ar mai vrea să se oprească niciodată." O realitate amenințătoare e astfel sugerată în forme ce i se opun și totuși o exprimă.

Senzația de viață se explică, poate, în primul rînd, prin puterea cu care scriitorul a intuit și a știut să redea nu numai suprafața plană a realității, dar și mișcarea sa, nu în înțelesul său mecanic (de simplă deplasare, de simplă „evoluție"), dar în înțelesul său profund dialectic, mișcarea ca „impuls", ca „spirit vital", ca „tensiune". Construcția romanelor nu este o elaborare formală ținînd de priceperea de a stabili, pe cale strict „logică", armonia și unitatea; construcția este la Rebreanu însăși această mișcare lăuntrică, acest ritm al schimbării, acest „spirit vital" al realității în mișcare.

Ce anume dictează înlănțuirea momentelor de viață reproduse în roman, „durata" lor, felul legăturii dintre ele? În nici un caz criteriile armoniei formale. Există o lege a mișcării și un ritm al ei — acestea dictează scriitorului prima frază a fiecărui roman (aceea destinată să fixeze tonalitatea întregului) și apoi întreaga desfășurare, momentele-cheie, culminația, deznodămîntul. Mișcarea nu e înțeleasă de Rebreanu ca mișcare mecanică, aceasta l-ar fi dus la o gradație mecanică, cu „crescendo" și „descrescendo", de felul aceleia care ne întîmpină în literatura banală, incapabilă să surprindă mișcarea vie a realității. Rebreanu sesizează caracterul deosebit de complex al mișcării, de aici

marea „știință" cu care în Răscoala stabilește impulsul inițial, creșterile îndelungi, întreruperea aparentă a mișcării, reluarea ei, punctul în care se produce explozia. Noțiunea de „obiectivitate" răspunde, de altfel, într-un stil de o generalitate de ajuns de vagă cerinței de a încadra scrierile lui Rebreanu într-o tipologie a operelor literare. Referindu-se chiar la autorul lui Ion, Vladimir Streinu supune noțiunea unor interesante disocieri. Este adevărat că Rebreanu se înscrie în seria marilor creatori obiectivi, fiindu-i „mai propriu să pună în mișcare conștiințe omenești străine, nu de propria-i conștiință, dar de momentul sufletesc, care e factor decisiv la scriitorii de subiectivități" [1], dar și în interiorul acestei prea largi categorii se cuvine făcută o distincție între „obiectivitatea-metodă" și „obiectivitatea-natură", scriitorul nostru atașîndu-se hotărît, prin conduita sa creatoare, celei din urmă. „Obiectivi" sînt și Flaubert, și Stendhal, însă într-un alt mod decît Rebreanu. Acesta este — remarcă Vladimir Streinu — „ca Dickens, Balzac, Tolstoi, Reymont, Șolohov sau Margaret Mitchell". „Deosebirea între aceste două categorii de scriitori obiectivi este atît de notabilă, că știm bine care e personajul romanelor lui Stendhal sau Călinescu, în a cărui identitate se reflectă identitatea autorului însuși, în timp ce la Dickens, Balzac, Tolstoi sau Rebreanu, avînd de asemenea un personaj vertebral, nu putem zice că autorii s-au descris în el. Obiectivitatea-metodă lucrează pe materiale subiective, iar obiectivitatea-natură, pe materiale de la sine obiective", încît Rebreanu „seamănă cu toți eroii lui la un loc și cu nici unul în parte".

Dincolo de calmul care aureolează figura sa intrată în legendă, mai caracteristică ni se pare a fi la Rebreanu starea de neliniște și continuă întărîtare a celui ce a întrevăzut odată o sursă inaccesibilă celorlalți și e de-atunci mereu ispitit să se întoarcă asupra ei ca pentru a o istovi pînă la capăt, un capăt care însă nu există. Cu fiecare nou roman, Rebreanu face o nouă eroică tentativă de a sonda adîncurile acestei surse întrevăzute, care continuă să-l obsedeze și să-l atragă spre ea cu puterea de neînvins a mirajului. Această

[1] Vladimir Streinu, «Cu sufletul meu» de Fanny Liviu Rebreanu, Viața Românească, nr. 12, 1963.

obsesie ajunge a pulveriza „calmul" intrat în legendă al scriitorului, și de-aici înainte soarta sa este o neliniște infinit superioară, ca forță, „naturii" sale mai curînd așezate, cuminți. Tensiunea acestui conflict, rezolvat cînd de un termen al său, cînd de celălalt, și cînd de un înalt și încordat echilibru al celor doi termeni fundamentali, explică totul. Ion și Răscoala sînt momentele de fericit echilibru; Ciuleandra, Adam și Eva marchează epoci în care neliniștea provocată de viziunea surselor secrete ale vieții nu este îndeajuns susținută de forța lăuntrică, de natura creatorului solid. Ambele romane rămîn mari tentative, ținta este în cazul lor poate și mai înaltă, dar scriitorul, vrînd s-o atingă, deodată sare nerăbdător peste etapa acumulărilor anevoioase, pregătitoare. Ținta nu este aflată, ci numită, știută parcă dinainte. Cu Gorila și Amîndoi, Rebreanu renunță însă la orice obsesie a marilor ținte; ostenit, el își întoarce cu bună știință privirea de la o priveliște a cărei contemplație implică încordarea unor energii ce par a-l fi părăsit pentru totdeauna. El nu mai dispune acum de tăria de a urmări un secret care-l obsedează, nici de răbdarea magnifică de a lăsa ca acesta să se clarifice în procesul de creație, ca în Ion și Răscoala, și nici puterea de a-și reprezenta conștient o idee, grăbindu-se totuși prea mult să-i iasă în întîmpinare, precum făcuse cu rezultate interesante în Ciuleandra, Adam și Eva.

Rebreanu este un scriitor al conflictelor apăsate, care se nasc aproape de la sine ca urmare a intensității puse în reprezentarea categoriilor umane. În toate romanele sale există astfel de serii antinomice, produs al energicei tipizări. Scriitorul a exemplificat această particularitate a metodei sale artistice referindu-se, într-un interviu, la cuplul contradictoriu Petre Petre—Miron Iuga din Răscoala, explicînd natura violentă a conflictului prin înfruntarea unor exponenți autorizați de marca încărcătură a tipicității lor: „— Petre Petre este «atît de pregnant», după cum spui, poate pentru că l-am voit ca o replică în fața tot atît de masivului boier Miron Iuga. Petre Petre și Miron Iuga sînt chiar prototipii celor două principii ale Răscoalei, țăranul și boierul, tot atît de dîrzi, tot atît de puternici. Petre Petre este sinteza tuturor energiilor țărănești, după cum Miron Iuga este sinteza vechilor prejudecăți ale boierimii noastre

— din timpul cînd țăranul era sclavul boierilor. Ciocnirea acestor două forțe nu se putea să nu ducă la distrugerea lor, prin ei înșiși. Ceea ce ar fi putut fi « tendențios » din această redare — rămîne ca o consecință care pentru noi, din ziua de azi, e prezentă. Țăranul sau Petre Petre a învins pe Miron Iuga, fără mari polemici politice, ci din simplul motiv că acest lucru era o necesitate firească..."

Ororile, scenele dure, sîngeroase, abundente în literatura lui Rebreanu nu trebuie puse pe seama unei dispoziții morbide, a „sadismului" de care unii îl și suspectau, ci reprezintă interpretarea plastică a unei viziuni, urmarea unei perspective (intuitive) asupra istoriei, discutabilă, firește, însă nu mai puțin organic integrată unei structuri a cărei expresie sînt Adam și Eva, Crăișorul, Răscoala. Orice idee sau pasiune mare îi apărea frămîntată în dureroase sacrificii :

„Toate ideile mari, acelea ce au zdruncinat omenirea [...] toate s-au realizat prin sînge. Iubirea aproapelui, învățătura lui Iisus, cît sînge omenesc a consumat în nouăsprezece secole."

„Valoarea ideii se poate cîntări după sîngele care a curs în slujba ei. Puterea ei e în proporție cu viețile omenești ce au hrănit-o." „Fără de acest sacrificiu originar, ideea cea mai revoluționară rămîne o șoaptă în vînt." [1]

Astfel își explica și puterea de fascinație a Revoluției Socialiste din Octombrie, forța acesteia de a întruchipa în ochii lumii întregi un ideal eliberator :

„Ideea socialistă revoluționară [...], muiată în sîngele atîtor credincioși fanatici, a putut cuceri mulțimile în Rusia și a produs revoluția adevărată. Acolo apoi, cu cît a mistuit mai multe vieți omenești, cu atît a dobîndit mai mulți ostași, cu atît a devenit mai strălucitoare, pînă ce acuma apare nouă în ochii multor milioane de oameni însetați din toată lumea, care văd în ea un ideal de viață și o mîntuire." „Dar rușii au avut revoluția, iar germanii revoluție cu mănuși."

Sfîrșitul în cumplite chinuri al Crăișorului munților, ca o apoteoză tragică a visului frumos, inspiră una din marile pagini ale literaturii române.

---

1 Metropole, p. 86—87.

Ca și în atîtea alte rînduri, în Adam și Eva, în Ciuleandra, Pădurea spînzuraților, Amîndoi, cînd trebuie să fixeze imaginea torturii fizice, Rebreanu conduce descrierea cu stăpînire de sine remarcabilă, atent la precizia cu atît mai dureroasă a reacțiilor victimei și la aceea cu atît mai crîncenă a mișcării instrumentelor de supliciu. Crăișorul merita să fie scris — chiar și de n-ar fi contribuit la reușita Răscoalei — numai pentru că a prilejuit această unică pagină. Forța ei era de prevăzut, cunoscîndu-se neîntrecuta aplicație a scriitorului pentru astfel de scene, pe care el singur le-a știut grava nu doar cu meșteșugul, dar și cu un fel de neînțeleasă pornire, cu amară și parcă voluptuoasă cruzime, excitată însă în sufletu-i, aici dostoievskian, de viziunea crîncenei nedreptăți.

Tabloul supliciului — spre deosebire de celelalte — fusese „văzut cu sufletul", cum sună mărturisirea scriitorului. Impresia de rece calcul obiectiv nu trebuie să deruteze, întrucît Rebreanu este mare numai atunci cînd, dincolo de imaginea întocmită la rece, cu nervii supravegheați, vede de-a dreptul „cu sufletul". Impresiile culese la Alba Iulia pe urmele Crăișorului[1] i s-au înregistrat cu atîta forță pe retina ochiului său lăuntric, sufletesc, încît explică fără efort totul, începînd cu sentința din dimineața morții și calea „bătută cu piciorul lui" spre vasta tribună a chinurilor cu care stăpînirea a înțeles să răsplătească un vis omenesc al dreptății:

„Acolo am văzut cu sufletul pe Crăișorul meu (s.n.), urcat pe tribuna supliciului, înconjurată de ostași impasibili, nobili furioși și români îndurerați. Ținea pe după cap pe preotul Rațiu din Merii Bălgradului, care-l îmbărbăta acum cu crucea în mînă. [...] Un ceas și mai bine a stat așa Crăișorul, fără să se clintească un mușchi pe fața lui, dîrz, liniștit și enigmatic, cum a fost în tot timpul marei răscoale. Ochii lui însetați de dorul dreptății trebuiau să privească cum lacomul călău Granciu Rakoczy zdrobea trupul fratelui său de cruce Cloșcuț, dîndu-i meșteșugite lovituri cu roata, ca să-i stîrnească dureri prelungi și să nu-l omoare decît încetul cu încetul. Cînd gemetele groaznice ale lui Cloșca se potolesc,

---

[1] Adevărul literar și artistic, dec. 1928.

cînd cel din urmă horcăit de durere pecetluiește moartea, Crăișorul sărută mai însetat crucea de lemn din mîna preotului: a sosit rîndul lui pentru ultimele suferințe..."

Linia activă, șerpuirea dinamică a romanelor sale, epicul încleștat rezumă nu atît o tehnică, o strategie interesată să capteze atenția lectorului, cît o concepție implicită, un mod de a vedea și de a judeca viața, o etică a activismului, care definește și stilul personalității sale. Pe un exemplar plin de adnotări și sublinieri al studiilor lui A. W. Schlegel despre teatrul antic, spaniol și englez, Rebreanu încercuise un paragraf în care se regăsea: „Acțiunea dă adevăratul farmec vieții, ca fiind însăși viața" [1]. Aplicîndu-se teatrului shakespeareian, formula îmbrățișată de Rebreanu fără ezitări, pentru că într-un fel răspundea planului intim, dar și cărților proprii structurate în jurul unei acțiuni complexe, al unei relații active între personaje, se bucură din nou de o încadrare specială, revelatoare: „Dacă personajele sale sînt de neîntrecut în prezentarea lor singulară, Shakespeare se întrece pe sine însuși în încleștarea și condiționarea reciprocă a acestor personaje. Aceasta realizează și cea mai mare perfecțiune a caracterizării dramatice. Căci nu poți judeca un om la adevărata lui valoare izolat și însingurat, ci în raport cu ceilalți oameni din jurul său. Și aici e slăbiciunea esențială a celorlalți dramaturgi. Shakespeare, dimpotrivă, face din fiecare personaj principal o oglindă în care le răsfrînge pe toate celelalte, dîndu-ne astfel posibilitatea să vedem în ele ceea ce n-am putut descoperi direct." Condiționare reciprocă, adîncă trăire amplificată prin refracție, în virtutea căreia în Ion, Pădurea spînzuraților, Răscoala, Ciuleandra, Adam și Eva, epicul este înțeles nu numai prin acțiune pură, dar și prin oglindirea, prin lămurirea unor personaje în celelalte, a cehului Svoboda în Apostol Bologa, a acestuia în Klapka, Klapka iarăși în Apostol Bologa, Ion în Ana, Petre Petre în Nadina, Puiu Faranga în Mădălina ș.a.m.d. Scriitorul are o „concepție", intuitivă, firește, pe care cu voie sau fără o ilustrează. El este un „fatalist" încrezător în destin; eroii săi umblă pe drumuri dinainte decise. Zona libertății, cîmpul alegerii, al soluțiilor individuale e foarte

1 I. M. Sadoveanu, op. cit., loc. cit.

limitată la Rebreanu. Împrejurarea a fost semnalată; aici — scrie, de pildă, Pompiliu Constantinescu [1] — „oamenii se nasc, speră, iubesc și mor cu regularitatea unei fatalități supradeterminate".

Un element al concepției, anumite „păreri" despre om, despre soarta omului, anumite intenții de generalizare filozofică, și nu doar transcriere impersonală a vieții, deslușim în marele spațiu dat de scriitor factorului material, intereselor individului, ambiției egoiste și energiei care inspiră actele personajelor sale. În *Ion*, Mihail Dragomirescu [2] putea să vadă chiar un simbol tragic al soartei omenești: „Căci în acest veac al bunurilor materiale, toți sîntem mai mult sau mai puțin Ioni. Toți ne simțim mai mult decît sîntem..., toți năzuim întîi la bunurile pipăite ale vieții, lăsînd pentru mai tîrziu pe cele spirituale și toți, ca și Ion, facem pînă la sfîrșit cîte un faliment mai mult sau mai puțin cinstit sau fraudulos. Ion e simbolul ambiției tragice care ne arde sufletul."

Saturația de cotidian sub semnul căreia un critic ca Șerban Cioculescu așază *Adam și Eva*, această nevoie a scriitorului de a ieși din el însuși și de a se proiecta — eventual bovaric, adică altfel decît este — în zone mai înalte și mai profunde totodată, poate explica, după părerea noastră, una dintre dimensiunile specifice ale operei lui Rebreanu chiar în întregul ei. Scriitorul, aparent atît de refractar marilor întrebări și neliniști metafizice, declară doi ani înainte de a muri și are dreptate dacă ne gîndim bine și dacă încercăm să vedem mai departe de suprafețele „veridice" ale operei sale, că legenda aceasta minimalizatoare, în ciuda considerațiilor respectuoase despre *adevărata* sa natură etc., nu corespunde realităților sale sufletești, că el, dimpotrivă, a început „să îmbătrînească" (adică să-și pună probleme!) foarte de timpuriu. „De unde venim și unde mergem?... Pentru ce sînt toate așa cum sînt? Iată întrebări pe care mi le-am pus totdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri..." [3]

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 115.

[2] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 411.

[3] Liviu Rebreanu, *Geneza romanului «Adam și Eva»*, Preocupări literare, An. VII, nr. 4, aprilie 1942.

Punctul de vedere, întrebările și răspunsurile — dificil, poate, de formulat în abstracțiuni care le-ar sărăci, le-ar anula în parte „interioritatea", fiorul de autenticitate — acestea nu lipsesc, și este semnificativă pentru că prezintă sugestii de ansamblu, deși are în vedere un caz particular (romanul Ciuleandra), observația lui Mihai Ralea [1] că la sfîrșitul lecturii, deși „nu sîntem angajați prea mult pe panta nici unei emoții", se depune „numai peste noi, ca o pulbere ușoară, o tristețe lucidă". Chiar în tonalitatea operei, pe care ne-am silit în mai multe rînduri a o defini, e o latentă filozofie, o nostalgie, un sentiment etic. Cîteva din operele lui Rebreanu intră în conștiința noastră cu atributul, definitiv, al perfecțiunii. Este aceasta numai o realizare de ordinul marilor performanțe tehnice? Nu s-a observat îndeajuns că perfecțiunea are la Rebreanu și un alt înțeles, mai profund, că ea angajează o calitate sufletească, un sens etic, că este suma deplină a unei încordări, a unui consum de puteri lăuntrice marcat de o necesitate parcă dureroasă. În afara ei, Rebreanu nu și-ar suporta viața, ființa. Operele sale sînt mai mult decît un fenomen pur artistic, ele sînt și un act de cultură, dacă, îndeosebi, acceptăm semnificativa definiție dată de scriitor: „cultura înseamnă rîvna sufletului omenesc spre perfecțiune" [2]. Dincolo de voința de realizare a tehnicianului, a artistului, o rîvnă a sufletului se face simțită în ceea ce numim perfecțiune, desăvîrșire, în Ion, Răscoala. Perfecțiunea înseamnă aici înfăptuire dictată, cum tot Rebreanu o spune, de un „adevărat îndemn lăuntric". Sensul etic al perfecțiunii, ca al oricărui act major de cultură, Rebreanu îl trăia efectiv, cu convingere interioară: cultura, luată în acest înțeles, „mărește valoarea omului". În interviul din care cităm, „setea" de cultură, „puternică necesitate sufletească", este definită ca o calitate organică „născută din frămîntarea vieții". Aspirația la perfecțiune are un temei profund: necesitate sufletească, organică, ieșită din frămîntarea vieții însăși.

Clasic, Rebreanu nu este decît sub aspectul echilibrului, sufletesc și moral, al temeiniciei estetice, prin valoare și

[1] V.R., nr. 4, 1928.

[2] De vorbă cu Liviu Rebreanu, Spre ziuă, nr. 1, 1923.

permanență. Altfel, e timpul să-l socotim un contemporan, un scriitor pe care-l simțim, deci, îndeaproape înrudit cu modul nostru de a gîndi viața, literatura. Să nu impunem limite restrictive noțiunii de actualitate, să nu-i aplicăm o înțelegere prea strîmtă, care să acopere doar ultimii zece, cincisprezece ani. În fond, Rebreanu este mai tînăr, născut mai tîrziu decît : Thomas Mann, Proust, scriitori pe care-i socotim fără ezitare contemporani. E cu cincisprezece ani mai puțin vîrstnic decît Gide! Există o literatură română nouă, legată de o epocă a reînnoirii conceptului de umanism, a revoluționării mentalității, eticii și psihologiei tradiționale, a apariției unor noi motive și obsesii artistice. Acestei epoci trebuie să i-l integrăm pe Rebreanu, scoțîndu-l, deocamdată, de pe lista clasicilor de școală. Aparențele nu pledează, desigur, pentru calitatea modernă a scrisului său. În nopțile începutului de toamnă ale anului 1916, cu bombardamente, alarmă aeriană, zepelinuri etc., cînd Rebreanu mărturisește a fi făcut varianta organică a lui Ion, Camil Petrescu frămînta înfrigurat textul dramei Jocul ielelor. Altceva, firește... Rebreanu e totuși un scriitor nu mai puțin modern, dezbătînd în felul său propriu, fără ostentație, temele, problemele omului din secolul 20, obsesiile, neliniștile acestuia, mai toate operele sale conțin conflicte aspre cu sediul în conștiință, și împing, în ciuda suprafețelor înșelătoare, conflictul omului cu forțe exterioare lui, pe un plan secundar. Oricît de izbitor, termenul social e integrat, absorbit întreg în structura internă, în conștiința eroilor. Rebreanu nu era în fond prea departe de Camil Petrescu și de al său postulat modern al autenticității. Chiar și în Răscoala, esențială e tensiunea interioară ce stăpînește conștiința și coboară în subconștientul colectiv, care ezită dramatic între pasivitate și act, inerție și hotărîre. O idee care a obsedat un scriitor-filozof ca Thomas Mann : relația dintre tipic și mitic, tipicul ca mod de comunicare cu adîncile, permanentele mituri, în fond identitatea celor două noțiuni etc., apare aici cu toată claritatea, cu o perfectă evidență.

Prea insistentă în a sublinia prezența instinctului de „gloată", critica noastră risca să piardă din vedere factura de puternică originalitate a romanelor lui Rebreanu, care, spre deosebire de operele unui Reymont și Zola, apasă, totuși, cu putere

asupra conștiinței umane individuale, a reacțiunilor personalității. Un critic francez, Pierre Messnard (pref. la I o n, l e R o u m a i n) nu ezită în fața acestor necesare delimitări : „Seulement, cette étude ne se fera pas par les larges évocations globales d'un Reymont ou d'un Zola : la conscience collective pénètre bien toutes ces âmes frustrées et instinctives, elle ne les absorbe pas. Bien au contraire, Rebreanu, en vrai Latin, excelle à découvrir par une patiente analyse ce que chacune apporte au trésor comun : l'évènement social s'explique et s'engendre plutôt à partir des réactions personnelles. De là ces nombreux tableaux, paragraphes distincts à l'interieur d'un même chapître, qui nous donnent une idée plus nette de la durée collective en nous permettant d'en suivre le déroulement dans les diverses consciences."

Altă notă specifică, diferențială, prin care Rebreanu trece dincolo de limitele știute ale naturalismului european :

„....les faibles sont éliminés, les orgueilleux abattus. Et c'est ici que semble triompher la thèse naturaliste. Mais il-y-a, par-dessus ce naturalisme et le semi-pessimisme qu'il implique, un lyrisme qui s'épanouit, si nous osons le dire, en optimisme collectif. [...] « Nous sommes les instants d'une chose immortelle », aurait souligné Barrès. Ce n'est pas l'art le moins subtil de Liviu Rebreanu, que de nous suggérer à travers tout son livre la montée irrésistible d'une humanité meilleure, que prépare dans le moindre village non seulement tout noble effort vers la justice, mais même la passion douloureuse des égarés sur la route."

Intuim o problematică, în cadre specifice, frămîntarea de a găsi o soluție de viață, posibilitatea unui echilibru moral, preocuparea de destinul unui popor, în cărțile lui Rebreanu, un patos al întrebărilor fundamentale și nu reproducerea, fără alt gînd, nici substrat, a unor forme de existență la urma urmelor efemere și — privite în sine — fără un interes deosebit. În forme nezgomotoase, pline de cuviință, ni se revelă firea de loc inertă a scriitorului, un om răscolit de probleme în mult mai mare măsură decît s-ar părea la o considerare de suprafață : Noi trebuie — scria Rebreanu — „să găsim înșeși formele de expresie ale bogăției sufletului nostru. Căci noi, pe care aproape două mii de ani soarta ne-a osîndit să trăim mai mult pe sub pămînt ca să ne putem păstra cel puțin ființa etnică, a căror istorie e o neîntreruptă luptă cu

neomenii hrăpărețe ce nici azi n-au contenit să ne amenințe temeliile vieții, care abia de un secol am putut lua contact cu civilizația și abia de un deceniu ne silim aievea să ne închegăm o cultură specific românească — noi sîntem mult mai atinși de revoluția morală decît alții. De aceea frămîntările noastre întru găsirea formei de viață sînt mai vii... Noi avem paradoxala înfățișare de neam vechi cu sufletul adolescent. Înaintea noastră sînt deschise toate posibilitățile de devenire : încotro să mergem?"[1]

Romanele lui Rebreanu introduc o sistematizare extremă a datelor realității, o esențializare a concretului, urmărind să scoată pretutindeni la iveală principiul generic, fenomenul primordial. Spre deosebire de mulți dintre realiștii secolului al XIX-lea, el evită situațiile prea încărcate de detalii, aglomerarea de date particulare, informa multitudine — și prin aceasta se diferențiază hotărît de pastișa „realistă", integrîndu-se — cum nu s-a subliniat încă îndeajuns — în marea mișcare de înnoire a formelor literare. Rebreanu aduce tonul epopeic, viziunea solemnă și chiar grandioasă a vieții, însoțită de o mai deplină încredere în coeficientul de umanitate a eroilor, pe care cu greu le putem descoperi în școala naturalistă. Pentru el viața țăranului nu este ca pentru Zola (el însuși în linia lui Balzac din Țăranii) cenușie, pur instinctuală, cu toate că nici el nu cedează în nici un punct viziunii extatice, ci dimpotrivă menține privirea mereu necruțătoare, aptă să descopere pînă la capăt răul, neomenia, cruzimea raporturilor umane sub imperiul alienării. În genere, însă, e departe de viziunea „școlii franceze", și mai tot ce s-a spus fals despre arta sa vine din greșita încadrare inițială, care tindea să-l alăture cu tot dinadinsul viziunii de care scriitorul român s-a diferențiat cu energie, urmînd drumul său propriu. Și nu e vorba numai de faptul că s-a ferit în genere de a introduce grozăvii ostentativ subliniate — (bătrîne de cîte nouăzeci de ani siluite de tinerii lor nepoți etc., etc., ca în Pămîntul lui Zola, bătrîni neputincioși care vor să meargă la cîmp fiindcă știu că altfel n-au să capete de mîncare și vor crăpa de foame fără ca iubiții lor copii să se sinchisească, ca în satul zugrăvit de Balzac, pre-

[1] Metropole, p. 12.

gătiri de înmormîntare făcute sub privirea celor care vor muri, ca la Maupassant), dar de o întreagă viziune, de o încredere în valorile poporului (cum Tolstoi regreta că n-a putut găsi în romanul țărănesc al lui Zola), într-un cod nescris al omeniei, uimitor de rezistent la presiunea exercitată de alienare. Spectacolul dramatic al degradării nu-l făcea să neglijeze existența acestor valori durabile, frumusețea gravă a pasiunilor, autenticitatea lor etc.

„Există o frumusețe a țăranului... D-l Zola nu o observă. Gravitatea sobră a figurilor, rigiditatea solemnă pe care o muncă necontenită o dă trupurilor, armonizarea omului cu pămîntul [...], sănătatea muncii, a muncii prin excelență, — nimic din toate acestea nu-l mișcă pe d-l Zola [...]. Frumusețea, maiestatea, simplitatea nu există pentru el." (Anatole France în comentariul consacrat romanului La Terre al lui Zola [1].)

A devenit aproape un loc comun a spune că Rebreanu reeditează („tardiv") naturalismul lui Zola, că țăranii săi sînt „din linia țăranilor lui Zola", întrucît în romanele sale abundă violurile, evirările, sugrumările etc. Poziția naturalistă era subliniată ca un lucru de la sine înțeles, fie că era vorba de o viziune „bestială", fie de una „ternă", de lipsa de transfigurare, de poezie, pastișarea realității ca atare etc., ambele atitudini fiind cu toată marea deosebire dintre ele tipic naturaliste. Analiza făcută fără prejudecăți nu descoperă însă „poziția" naturalistă în nici unul din marile sale romane. Poezia este la Rebreanu o consecință a realismului fundamental, prin aceasta epopeea sa țărănească se deosebește de a lui Reymont (dominată de viziunea înalt-romantică) și, într-un anumit sens, îi este superioară. Consecvența cu care scriitorul aplică metoda realistă, echilibrul viziunii sale, străin exceselor de orice natură, condiționează și explică poezia tulburătoare a existenței în romanele sale. Marca marilor creatori : redevin moderni, opera lor vibrează în consonanță cu sensibilitatea fiecărei perioade istorice. Scrierile lui Rebreanu oferă material de discuție de cîte ori se pune problema definirii conținutului artei contemporane. Oricît ar fi de sensibil progresul mijloacelor literare, oricît

---

[1] Oeuvres complètes, VI, p. 204—215.

de violentă critica tradițiilor anacronice, oricît de mare și de justificată nevoia de înnoire, o carte cum e R ă s c o a l a nu dă senzația unui lucru „învechit". Toate „căutările" epocii noastre literare converg în aceeași direcție, a realizării sporului de a u t e n t i c i t a t e, reproșîndu-se literaturii mai vechi tocmai aspectul convențional, abaterea în raport cu puternica sete de r e a l i t a t e a cititorului de astăzi.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Epica romanelor lui Rebreanu este metafora conținutului lor. Platforma imensă și dură pe care o simțim la lectură înaintînd potrivit unui ritm interior, situațiile, dialectica subiectului, interferențele, gesturile și cuvintele, tot ce obișnuim a numi într-un fel convențional forma romanului, chiar și elementele de „tehnică" literară revelă exact un conținut, sînt viziune, atitudine. Modul de a infiltra o temă, de a introduce un nou personaj, deschiderea unui capitol nu sînt pure îndemînări tehnice, la Rebreanu, ci mișcări ale conținutului, confirmări ale dialecticii interioare. Încordarea sau destinderea tensiunii dinlăuntru se simt imediat în afară, la „suprafață". Epica integrează într-un fel misterios conținutul, este punctul de vedere în acțiune, o vibrație materializată a viziunii, și totodată, ca să folosim una din formulările predilecte ale scriitorului, „pulsația vieții" însăși. Aceasta pentru că un roman de Rebreanu este un lucru care există, de o calitate vitală autonomă, în rînd cu a tuturor fenomenelor vii. Rebreanu avea tot dreptul de a socoti că scrierile sale satisfac pe deplin principiul: „Opera o dată creată trăiește singură prin cantitatea de viață ce o conține ca un izvor de energie infinită" [1].

Acest mod de existență al operelor lui Rebreanu se răsfrînge asupra caracterului discuțiilor și interpretărilor pe care le provoacă. Unității de viziune a romancierului i se suprapune o multiplicitate a punctelor de vedere. Despre Apostol Bologa, Ion al Glanetașului, se discută ca despre ființe vii, cu o existență oarecum independentă de contextul operei.

Foarte tînăr, cum deducem și din propriile mărturii, Rebreanu era mai mult un temperament „romantic", de visător, ușor de înflăcărat, cu prea puțină substanță lăuntrică și o facilă înclinație poetică cum e aceea care încearcă pe superficialul, lesne iluzionabilul și avîntatul Titu Herdelea, cel din

[1] De vorbă cu d-l Liviu Rebreanu, Viața literară, nr. 1, 1926.

Ion și din primele pagini ale Răscoalei; era posedat de o viziune idilică, încrezător, fără intuiția aspectului grav și dramatic al realității, descălecat în capitala țării și socotindu-se scriitor format după ce-i apăruseră două schițe într-o publicație. Izbit de realități, covîrșit de toate dificultățile — nebănuite de el, și inerente, devine mohorît, înclinat de astă dată să exagereze latura sumbră a vieții — este perioada nuvelisticii sale dominată de o viziune fragmentară și sceptică. Mai puțin superficială decît întîia fază, a doua este totuși lipsită de adîncimea necesară producerii de mare artă. Întors la o viziune „poetică" a vieții, dar pe altă scară a spiralei, fără naivitatea adolescenței, dar asociind lucidității poezia — Rebreanu este abia acum pregătit pentru roman. Din neîncrederea amară ce-l covîrșise odată cu consumarea iluziilor de tinerețe, scriitorul va păstra doar atît cît îi era de trebuință pentru a supune viața unui examen lucid. Sufletul său capătă acea amplitudine majoră necesară adevăratului romancier.

Vorbim mereu de viziunea lui Rebreanu, de poziția sa etc., de tot acel complex de sentimente care străbat în opera sa sub aparenta impasibilitate. Dar care este conținutul acestor noțiuni?

Rebreanu nu rămîne pînă la urmă indiferent la soarta eroilor săi. Tehnica obiectivității nu anulează secreta simpatie, sobra afecțiune fraternă, o m e n i a activă, înțelegerea pentru „cei mulți umili". Folosește într-un articol împerecherea de cuvinte deplin concludentă și care definește substratul etic al operelor sale, tipul specific, elevat, al umanismului său : „omenie românească".

Indiscutabil, Rebreanu are o e t i c ă, desigur nesistematică, care generalizează însușirile de omenie, înțelegere pentru suferința semenului, o atitudine activă față de nedreptate și față de formele răului și degradării, însușiri de puritate, generozitate, încredere într-un sens mai înalt al vieții, solidaritate umană etc. Este un cod etic nescris, de o extremă vitalitate și pe care Rebreanu și-l apropie și-l difuzează pe toate lungimile de undă în opera sa. Credea că arta are o țintă etică, aceea de a face pe om „să se bucure de viață", de a-l face „mai om".

Sînt opere de Rebreanu în care o m e n i a — ca atitudine etică fundamentală — nu numai că vibrează lăuntric, stă-

pînită de „răceala" pur stilistică, dar alcătuiește tema dominantă. Una din capodoperele sale, nuvela Ițic Ștrul, dezertor, exemplifică acest caz. La fel în Pădurea spînzuraților termenul inițial în criza de conștiință a eroului e compasiunea omenească, ce străbate în sufletul său chiar în episodul spînzurării cehului Svoboda, mai puternică decît imperativul „datoriei".

Cine citește cronicile dramatice ale lui Rebreanu este izbit de revenirea scriitorului asupra unor noțiuni care, se vede, îl urmăresc cu putere suverană. Astfel de repetiții de care, la o privire superficială, nu sîntem conștienți, sînt de fapt extrem de semnificative, reține și dau de gîndit.

Iată, de pildă, se poate constata frecventa înclinație a scriitorului, în ipostaza sa mai puțin supravegheată, de cronicar dramatic (în opera artistică un ochi vigilent, cum este și firesc, le observă și, dintr-un scrupul ușor de înțeles, le elimină la control), frecventa înclinație de a explica natura psihologică a personajelor printr-o funciară bunătate.

Un articol despre Novelli, marele actor, constată că „Petrucchio al său din Femeia îndărătnică este chintesența bunătății (s.n.). Prin bunătate, prin excese de bunătate izbutește «să îmblînzească» o femeie, să facă și din ea «femeia cea mai bună...»". „Fiecare gest, fiecare mișcare, fiecare cuvînt și intonație [...] este gestul, mișcarea, cuvîntul, intonația unui adevărat om bun. Chiar atunci cînd rostește vorbele cele mai aspre, cînd se încruntă, cînd tropăie de mînie, privirea lui rămîne caldă, mîngîietoare, blajină..." În concluzie: „Sufletul lui Novelli este bunătatea întruchipată. De aceea, tot repertoriul lui se compune numai din creații de oameni buni. Petrucchio e bun, Champonet e bun, și e bun și Othello, e bun chiar și în clipa cînd omoară pe Desdemona." Și realitatea aceasta nu e, simplu, una constatată, ci una cu adînc ecou în sufletul scriitorului, participînd cu atîta autoritate la actul judecății și subjugîndu-l încît Rebreanu nu ezită să numească, în încheierea cronicii sale, pe Novelli: „cel mai mare artist dramatic al vremurilor noastre" (Novelli, 1912).

Doctorul Stockman al lui Ibsen, în interpretarea lui Petre Sturdza, „este bun și sincer" (Un dușman al poporului, 1912). Căutînd „punctul fix" al caracterului lui Hamlet în interpretarea lui Demetriade, Rebreanu spune

din nou, de astă-dată mai insistent ca oricînd: b u n ă t a t e a, o m e n i a. „Omenia profundă e izvorul și luminătorul tuturor defectelor și calităților lui." „D-l Demetriade a găsit un punct fix în Hamlet: bunătatea. A găsit-o în sufletul său. Bunătatea e întipărită pe fața acestui Hamlet, de cînd apare și pînă cînd își dă sufletul în brațele credinciosului Horațiu. Bunătatea dă fizionomie acestui Hamlet..." „Hamlet nu șovăie din lașitate, ci din pricina bunătății lui, a milei ce o poartă în adîncul sufletului chiar față de ucigașul părintelui său..." „Bunătatea supremă, sufletul mare și nobil vorbesc." Aceste constatări influențează judecata de valoare, care situează pe Demetriade cu mult deasupra celorlalți interpreți ai lui Hamlet — Nottara, Bulandra, cărora Rebreanu le consacră, de asemenea, cîte un articol. Nouă ni se pare că nu greșim cînd socotim că aceste d i f o r m ă r i în interpretarea cutărui personaj sînt revelatoare. Bunătatea este, pentru Rebreanu, și însușirea marcantă a eroului din piesa lui Alexandru Davila V l a i c u - v o d ă: „Caracteristica acestui Vlaicu e bunătatea. Bun este el în toate împrejurările, chiar atunci cînd pedepsește, chiar atunci cînd se răzvrătește." (V l a i c u - v o d ă, 1913.)

Revenirea aceleiași constatări se întemeiază, desigur, și pe o realitate obiectivă, însușirea semnalată fiind într-adevăr integrată în diverse proporții caracterelor analizate. Totuși, e greu de admis că reprezintă chiar trăsătura lor d o m i n a n t ă. Interesează aici, însă, mai puțin obiectivitatea — în genere prezentă și reală în cronicele dramatice ale scriitorului —, adevărul judecăților formulate, și într-o măsură mult mai mare a r g u m e n t a ț i a care le susține, și îndeosebi ceea ce conțin semnificativ pentru cunoașterea cît mai adîncă a scriitorului. Învățat să desprindă din lecția vieții adevărul, scriitorul înfățișează în genere raporturile aspre, necruțătoare, în care cu greu își pot face loc b u n ă t a t e a, o m e n i a. Rebreanu nu poate să nu observe că în condițiile date totul se opune acestei b u n ă t ă ț i. Exilate din viață, și prin aceasta din operă — idealul etic, bunătatea, omenia se refugiază undeva în zona preferințelor secrete.

Stăpînită, în virtutea unei concepții care recomandă cumpătare în expresia sentimentelor proprii, trecută într-un plan interior, secund, o m e n i a constituie pentru scriitor un principiu etic, nu lipsit de reflexe în planul estetic. Preferință

demnă de semnalat într-o operă literară creată la temperatura scăzută a lucidității, a obiectivității care nu îngăduie imixtiunea bunelor sentimente, cînd este vorba de adevăr.
În fazele cele mai aspre ale încleștării, Rebreanu face deodată să sclipească, chiar pentru un singur moment, acest principiu de umanitate, și perspectiva devine alta. Un moment numai, apoi din nou legea aspră domină totul, dar un moment în care ne este îngăduit să aruncăm o privire, fulgerătoare și totuși cu ecouri definitive, în direcția unei alte lumi, posibile.
Natura obiectivă a „înregistrării" faptului nu înfrînge la Rebreanu rigorile naturii morale. Aceasta în ciuda impresiei superficiale și care a fost formulată de mai mulți critici, că scriitorul, asaltat de viață și dînd curs liber desfășurării ei largi și impetuoase, neglijează examenul critic al eroilor, calitatea morală a acțiunii lor. Există în substanța epică, în gesturi, cuvinte și în motivările lor o linie morală, cu atît mai constantă cu cît sînt mai „libere" mișcările eroilor.
Această constantă nu reprezintă o abstracție morală, ci norma vie, perceptibilă prin intuiție, dar marcată și la examenul lucid — a dreptății omenești, un simț lăuntric care hotărăște ceea ce este bine sau rău, drept sau nedrept, un simț moral care guvernează lăuntric operele majore. Integritatea etică a geniului lui Rebreanu se afirmă numai ca un rezultat al funcționării naturii sale obiective, care — am văzut — condiționează de fiecare dată valoarea. În Răscoala, în Pădurea spînzuraților, acționează mereu un imperativ al dreptății, care, dacă nu determină cursul faptelor, veghează mereu asupra lor, le colorează în tonuri fundamentale sau în semitonuri, astfel ca cititorul să întrevadă coeficientul uman, gradul de deschidere a unghiului în raport cu dreapta morală, bine precizată, care străbate ca un meridian al conștiinței universul operei. Cînd Apostol Bologa, la cea dintîi apariție a sa în cîmpul romanului, asistă nepăsător la execuția patriotului ceh, ba chiar încearcă tăria funiei... — unghiul deschis de această atitudine în raport cu meridianul moral are o zvîcnire violentă, care va chinui mereu de-aici înainte, pînă la moarte, pe Apostol Bologa. Se poate afirma că unghiul deschis de imperativul datoriei oficiale în raport cu acel al datoriei lăuntrice determină tensiunea însăși a operei,

gravitatea derutei fără ieșire, trăită de erou. Încercarea de a reveni la meridianul „dreptății", confuz receptat de Apostol Bologa și în forme uneori mistificate, este cheia nu numai epică, dar și etică, a romanului Pădurea spînzuraților. În Răscoala, simțul dreptății determină într-un fel nemijlocit acțiunea țăranilor, chiar actele violente fiind expresia acelui fundamental spirit justițiar, care păstrează actul implacabil al răzbunării într-un plan de umanitate.

Romane ca Adam și Eva, Ciuleandra rămîn documente ale marelui interes arătat de Rebreanu factorului pasional, adesea cu un rol decisiv în determinarea destinelor omenești. Acest interes nu este pur artistic, ci participă în chip semnificativ la configurarea concepției scriitorului și subliniază voința sa de a integra în destinul și în actele personajelor un coeficient de umanitate nealterată, un mod caracteristic de opoziție față de tendința — curentă — de a artificializa viața lăuntrică a omului printr-un psihologism dezagregant, de nuanță cerebrală. Rebreanu reafirmă aici vechea sa încredere în factorul autentic, de o rezistență extremă : pasiunea. Cu un stil poematic și realist totodată, scriitorul descoperă izvoarele eterne ale vieții, revelînd tăria sentimentelor omenești, forța copleșitoare, năvalnică a iubirii care nu cedează.

Rebreanu se referă o dată la o cunoscută formulare a lui Stendhal. „Stendhal spunea că romanul e oglinda care se plimbă pe un drum, reflectînd cînd azurul cerului imaculat, cînd gunoiul șanțurilor murdare."

La început, Rebreanu îndrepta această oglindă cînd în zona frumosului (scriind, de pildă, despre o dragoste pură, pe care cei răi o desconsideră), cînd în zona urîtului (mai des, în aceasta) — fără însă să resimtă lumea în unitatea sa. În momentul cînd s-a simțit capabil să îmbrățișeze viața cu o singură privire, să cuprindă simultan „frumosul" și „urîtul", „azurul cerului imaculat" și „gunoiul șanțurilor murdare" — abia atunci — o dată cu romanul Ion — Rebreanu devine cu adevărat un foarte mare scriitor.

Oglinzile de care vorbea Stendhal, Rebreanu le îndrepta nu numai alternativ, dar și simultan asupra binelui și răului, frumosului și urîtului.

De fapt, scrie Rebreanu în articolul Literatura și iubirea, „toate operele mari literare, acelea care înnobilează civilizația unei națiuni, sînt și mari realizări etice (s.n.), sinteze ale unei concepții de viață, mărturii ale gîndirii și simțirii unui popor într-un anume moment".

Ilustrînd o concepție, Ion sfîrșește așa cum a început, cu petrecerea țărănească din ograda Todosiei lui Maxim Oprea, tot acolo unde nu cu multă vreme în urmă intram în materia densă a romanului, luînd cunoștință cu termenii inițiali ai conflictului. Ca și la început, tinerii sînt prinși în vîrtejul dansului, mai la o parte grupul de „bătrîni", de „fruntași" privesc cum joacă „tineretul" și vorbesc de treburile obștești, și tot ca la început tatăl lui Ion stă „stingher", neîndrăznind să se amestece în vorbă, doar că acum e „mai umilit ca odinioară". Macedon Cercetașu, iarăși beat, face pe militarul și comandă, după obiceiul lui, pe nemțește; lăutarii, cu același Briceag în frunte, cîntă „cu foc", același „foc" la dogoarea căruia se-nfierbîntase la început patima lui Ion; Vasile Baciu tot vindicativ și pus pe ceartă și acum, după ce și-a pierdut averea, ascultă ca și la început mustrările popii Belciug („Ai ajuns rușinea satului, măi Vasile, și tot nu te mai saturi de blestemății?...") — singur Ion nu mai este, iar George zace în temniță așteptîndu-și osînda. Și-apoi din nou șoseaua care se pierde în lumea largă... Cercul ficțiunii s-a închis în același punct în care se deschisese. Nimic nu pare să se fi schimbat. Și totuși...

„Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Cîțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvîrcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergînd toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele mari sau mici se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpînde într-un uragan uriaș." Vocea scriitorului, răsunînd acum în prim-plan, dominatoare, acoperind vuietul continuu al existenței, e aici ca totdeauna gravă, aspră, înfiorată de o emoție ascunsă sub cenușa marilor arderi consumate, vocea unui om care s-a împărtășit din taina mare a vieții. Cei care supraviețuiesc marilor încercări merg înainte, veșnic încălziți de o speranță nouă și mare. Mai presus de monotonia aparentă a lucrurilor, „gîndurile lor, atîtate de speranța împodobitoare a tuturor sufletelor, aleargă neîncetat înainte".

„Arborele își simte rădăcina adînc înfiptă în glie, ca de-acolo să-și tragă seva pentru ramurile care urcă în sus. Simt pe toți muncitorii de pămînt care se frămînt în mine." Rebreanu însuși răspundea astfel acelora care erau tentați să creadă că operele sale sînt niște pure construcții arhitectonice, valabile în sine și desprinse de orice contingențe etice, precizînd că ele cresc organic și își trag toată seva abundentă din frămîntările oamenilor și exprimă viziunea sublimată a „muncitorilor de pămînt", al căror zbucium inspiră epica lui solemnă, de o tulburătoare măreție. Să nu căutăm la Rebreanu un sistem etic strict individual, păreri izbitor „proprii", scriitorul însuși și-a dat seama mai limpede decît o poate face criticul cel mai pătrunzător că el „simte" și exprimă „pe toți". Atitudinea care se poate desprinde rezultă din integrarea — în planul obiectiv al creației — a stărilor de spirit generale, ea se bazează pe o mare experiență colectivă, a poporului român însuși, și în primul rînd pe experiența maselor țărănești. De această natură este marele suflu social, greu de disociat de suflul epic, de ritmul major epopeic al creației sale. Suflul epic este materializarea marelui suflu al vieții, al vieții sociale cu deosebire, și existența, dăinuirea lui sînt condiționate din adîncime de atitudinea generală a scriitorului, de capacitatea sa de a absorbi cît mai mult din experiența, din frămîntarea marilor colectivități. Asta explică însușirile care particularizează universul romanelor lui Liviu Rebreanu, forța incomparabilă de cuprindere a torentului de masă, capacitatea de a intui fără greș psihologia mulțimilor, de a portretiza și de a individualiza marile ansambluri umane prinse în dialectica vie a mișcărilor sociale, de a zugrăvi în momente caracteristice de încordare reacția acestor ansambluri umane, în aparența haotică și în esența lor profundă, obiectiv determinată. „Simt pe toți muncitorii de pămînt care se frămîntă în mine." Elementul durabil integrat la temelie, simțirea frămîntării tuturor și nu îndemînările simple de meșteșug explică marea trăinicie, misterioasa rezistență a construcției. Izbucnirile instinctului, dezlănțuirea egoismului brutal sînt însoțite de o privire mohorîtă, rece. Și totuși, omul înfruntă riscul tragic, pe care, în condițiile știute, pornirea de umanitate îl presupune și-l include. Apostol Bologa, deși nu este un erou, merge decis spre moarte, decît să suporte

apăsat de răspunderi moartea nedreaptă a altora. Ion însuși înainte de toate, înainte de a fi un prototip al ambiției sociale, este un om, un „biet om" și merge în întîmpinarea deznodămîntului tragic condus de pasiuni și de „slăbiciuni" omenești.

Este posibil ca oamenii să acționeze și în virtutea unei ținte mai înalte, depășind sfera îngustă a preocupărilor strict utilitariste? În scrierile lui Rebreanu se înalță pe nesimțite un cult al pasiunilor umane autentice. Există îndemnul, adresat fiecărui om, de a stabili un acord de fidelitate cu vocea lăuntrică. Nici cînd recurge la cea mai crudă materializare a laturilor biologice, opera sa nu lasă în urmă răceala și pustiul. Izvoarele vieții rămîn intacte. În aceasta și constă umanismul substanțial al operelor sale, neînvinsa încredere ce se înalță peste amărăciuni. Nu cedează, nu se lasă mistificat, are silă de înnobilarea artificială a motivelor care determină pe individ să acționeze, aruncă o privire directă asupra relațiilor dintre oameni, condiționate implacabil de legile lumii în care trăiesc și tocmai de aceea, împingînd pînă la limită necruțarea, ajunge să descopere adevărata poezie.

S-a spus: „nici o atitudine", „indiferență totală". Unii au prefăcut această absență presupusă într-un cap de acuzare, iar alții, dimpotrivă, au căutat să explice prin ea colosala impresie de vigoare, aspectul epic măreț al romanelor lui Rebreanu. Adevărul este că scriitorul are o atitudine și forța ei este aceea care mișcă lumea creată, dar un anumit mod al atitudinii, atît de fermă, de precisă și de obiectivă încît produce senzația de l i n i ș t e definitivă, calm epic asemănător cu al naturii. Lipsesc, în schimb, „ideile" efemere, deplasările superficiale ale conștiinței, fluctuațiile și efervescența zonelor de deasupra, tot ce ar fi dăunat viziunii grandios-epopeice. Scriitorul păstrează din „atitudine" numai esența lăuntrică, spiritul și tendința ei, și înlătură toate manifestările ei exterioare, poza festivă a omului „care are o atitudine". Obiectivitatea epică a romanelor sale reflectă în planul artei obiectivitatea ideilor sale; acestea nu sînt „idei" personale, ci cristalizarea aproape impersonală a unei largi experiențe colective. Rebreanu, în fazele majore, n-are „păreri", ci idei g e n e r a l e, atitudini largi și sentimente unitare, care cuprind în sfera lor nu o porțiune a vieții, ci viața în toate dimensiunile. Marea vigoare epică se explică la Rebreanu

prin tipul de atitudine care se integrează perfect vieții, care i se adaptează fără să lase pe dinafară nici o „idee". Originalitatea superficială a ideilor ar fi compromis viziunea epopeică, ar fi produs o operă cel mult interesantă, în nici un caz grandioasă.

G. Călinescu face, în treacăt, următoarea observație care răstoarnă toate încercările de a explica prin absența atitudinii conceptul obiectivității și impresia de forță epică produsă de opera lui Rebreanu :

„Atitudinea ascunsă (s.n.) este la Liviu Rebreanu, în romanele epopeice, un aliment al vigoarei epice".

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITARĂ

rebreanu
și romanul românesc

Constituit ca gen literar o dată cu *Ion* al lui Rebreanu, romanul românesc are, totuși, în timp o de ajuns de întinsă tradiție.[1] Intuițiile fundamentale le găsim încă în epoca de formare a literaturii, mai interesante adeseori decît realizările propriu-zise. „Romanul [...] e un speciu ce reflectă viciile și virtuțile, sublimul și grotescul." (C. D. Aricescu, *Prefața* la *Octav*, 1856.) „Un romanț este totdeauna tabloul societății, critic al răului, al viițiului, prejudițiilor, tot omul are sau a avut o parte a existenței sale consacrată unui romanț." „Romanul este studiul vieții [...]. Romanul poate lua toate formele și ne poate spune tot, ne poate descrie tot." (Pantazi Ghica, *Un boem român*, 1860.) Primul roman încheiat este *Hoții și hagiul* (1853), istorie amoroasă în cadru vag social, de Al. Pelimon, urmat de *Manoil* (1855) al lui D. Bolintineanu, *Coliba Măriucăi* (1855) de V. A. Urechia, *Un boem român* de Pantazi Ghica, *Ciocoii vechi și noi* (1863) de N. Filimon, *Ursita* (1864) de B. P. Hasdeu. Preocupările lui Rebreanu pentru condiția socială a țăranului sînt anticipate chiar în anii de început ai romanului românesc de M. Kogălniceanu, în fragmentul *Tainele inimii* (1850) (evocînd țăranul „trăitor în vizuini, căci numai case nu le putem zice, îmbrăcat în zdrențe și îngenuncheat" și „tot așa ca și cînd era silit de a fugi înaintea hunilor și tătarilor"), de Bolintineanu într-un episod din *Manoil* (1855), într-un capitol intitulat *Claca din Coliba Măriucăi* (1855) de V. A. Urechia, apoi în cîteva pagini din *Elena* (1862) de D. Bolintineanu, în fine de N. Filimon.

Romanele lui Rebreanu fortifică intuițiile sociale ale romanului românesc din secolul al XIX-lea, restabilind legătura

---

[1] Vezi. Al. Piru, *O sută de ani de roman*, V.R., nr. 6, 1957; *Începuturile romanului românesc* de Teodor Virgolici, E.P.L., 1963; *Pionierii romanului românesc*, studiu introductiv de Șt. Cazimir, E.P.L., 1962.

cu tradiția inițiată de N. Filimon. Calitatea principală a Ciocoilor vechi și noi (aceea care explică — după G. Călinescu — rezistența romanului filimonian), „marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale" se confirmă prin Ion, prin Răscoala. Elementele de continuitate sînt izbitoare. Ca și Filimon, Rebreanu așază în centrul primului său roman un tip de erou voluntar, produs specific al raporturilor economice noi, un erou dornic să se înavuțească, să parvină și care subordonează — pînă la un punct — totul țintei sociale. Ca și eroul filimonian, Ion consideră femeia — în prima fază — o valoare pur economică. Spre deosebire însă de precursor, Rebreanu conferă pînă la urmă eroului său dimensiuni monumentale. Un nimb omenesc, o ținută tragică care-l înalță peste platitudinea mizeră a competiției pentru avere.

Sugestii instructive pentru detectarea surselor ardelenești găsim în lucrarea lui Ion Breazu: Literatura Transilvaniei. „Din pricina limbii artificiale [...] și a unui romantism dulceag și fals, literatura română din Ardeal nu și-a putut găsi, pînă prin anii 70 ai veacului trecut, drumul firesc care să ducă la dezvelirea puterilor ei creatoare. Această adevărată renaștere literară s-a făcut mai întîi prin orientarea spre singura realitate istorică și socială din această provincie, spre țărănime, nu numai în privința limbii, ci și a subiectelor și a stilului de viață." [1] Influența prin mijlocirea lui Slavici, exponentul „realismului popular", a ideilor de la Junimea, atenția dată în revistele transilvane cunoașterii, traducerii și comentării literaturii europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au fundamentat prestigiul curentelor realiste printre scriitori de obîrșie ardeleană. Tradiția țărănească și autoritatea metodelor realismului pregătesc din vreme apariția unui scriitor ca Rebreanu, care va sintetiza în opera sa aceste două caractere specifice literaturii de dincolo de munți. Caracterul epic, de asemenea definitoriu pentru această literatură, își are explicația în asprimea unor împrejurări de viață ce impuneau un categoric spirit activ, dar și în neobosita frecventare a eposului popular de către intelectualii ardeleni. Studiul lui Ion Breazu urmărește tradiția epică a literaturii ardelene premergătoare lui Slavici,

[1] Ion Breazu, op. cit., p. 355.

Agîrbiceanu, Rebreanu, în încercările de nuvelă și roman ale unor autori cu merite de pionierat, precum Iosif Vulcan, Ion Al. Lăpedatu și alții. O ambianță de simpatie pentru formele epice întreține, mai tîrziu, continuînd „realismul popular" al lui Slavici, scriitori ca Ion Gorun, Zaharia Bîrsan, Al. Ciura, M. Gaşpar, Gh. Stoica.

În materie de reconstrucție a universului rural, cel mai de seamă premergător al lui Liviu Rebreanu este, desigur, Ion Slavici, creatorul unui „realism țărănesc" [1], prezent cu atîtea sugestii fundamentale și în I o n sau R ă s c o a l a. Spiritul întreprinzător, practic și activ al Popei Tanda și cel din B u d u l e a T a i c h i i va caracteriza și pe Ion, cu deosebirea că Rebreanu va renunța la distincția — naivă — între mijloacele „cinstite" de parvenire și cele „necinstite". Rebreanu se va atașa laturii p r o f u n d e a realismului lui Slavici, acelui instinct profund, care-l face pe înaintașul său, dincolo de superficiala „exaltare" pentru cei buni, cei cinstiți etc. să observe adevărul: „Oamenii săi sînt dîrzi, lacomi, întreprinzători, intriganți, cu părți bune și părți rele ca orice lume comună" [2]. Caracteristic, la Slavici ca și la Rebreanu, în forme specifice, este — apoi — cultul energiei, al muncii, al „hărniciei" țăranului.

Un precursor ardelean al lui Rebreanu, observator al universului țărănesc, este și Ioan Pop-Reteganul [3]. „În locul țăranului abstract [...] la Reteganul avem înaintea noastră țăranul ardelean cu imaginația lui mai săracă, cu ironia lui dură, cu limba lui frîntă, vînjoasă. [...] Graiul acela « scurt, noduros, înfrînat, desigur aspru » — cum îl numește d-l Iorga — îl întîlnim pretutindeni în scrisul lui [...] a schițat un stil pe care îl vom întîlni mai apoi la Liviu Rebreanu, venit din același Nord ardelenesc ca și dascălul de la Reteag. Ț ă r a n u l l u i I o n P o p - R e t e g a n u l e s t e p r e a c o p i a t î n s ă d u p ă n a t u r ă, n u e s t e a p r o a p e d e l o c r i d i c a t p e p l a n u l a r t i s t i c."

Caragiale anticipează prin N ă p a s t a marea inițiativă a lui Liviu Rebreanu, de a dezvălui dramatismul sub aparențele

[1] Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, I s t o r i a l i t e r a t u r i i r o m â n e m o d e r n e, Casa Școalelor, Buc., 1934, p. 315

[2] G. Călinescu, I s t o r i a l i t e r a t u r i i r o m â n e... — C o m p e n d i u, p. 199.

[3] Ion Breazu, Dacoromanica, 1934—1935, p. 79.

pașnice ale vieții satului, tăria pasiunilor, acuitatea înfruntărilor. Ion din Năpasta acumulează în suflet tot sentimentul cumplitei nedreptăți, ce va depăși odată marginea răbdării și se va revărsa într-o răzbunare tumultuoasă și aspră — ca în Răscoala. Acest personaj conține în sine toate motivele răscoalei țărănești și produce ca și anumite capitole din romanul lui Rebreanu senzația unei izbiri de limita extremă a rezistenței. Arbitrariul total, sentimentul că nu există „lege", care înfioară în Răscoala, au fost mai întîi schițate de Caragiale, cu un desăvîrșit simț dramatic. „Chestiunea țărănească" se punea încă de pe atunci cu acuitate și Caragiale se va întoarce la ea în 1907, puțin timp înainte de venirea în țară a lui Rebreanu, cînd viitorul romancier va privi zguduit la urmele celor întîmplate, acumulînd, acum, impresii definitive, al căror copleșitor efect se va arăta peste un sfert de veac.

Duiliu Zamfirescu este, înainte de Rebreanu, scriitorul român care încercase cuprinderea de realități autohtone într-un roman de tip tolstoian (era, ca și autorul lui Ion, plin de admirație pentru Tolstoi și foarte atent la lecția sa estetică), cu o construcție complexă, multiplană, cu acțiuni paralele și vaste itinerarii. Dar la el încercarea izbutește numai în parte, „legăturile" între planuri, spre deosebire de ceea ce va face Rebreanu, rămîn discutabile, senzația de organic, de structural, de unitate fluentă nu se cristalizează. La Rebreanu, o dată cu Ion, întîia oară în romanul românesc se realizează convergența planurilor oricît de disparate în punctul de pornire, îndemînarea constructorului constituindu-se numai ca un reflex al forței de creație și a unei perspective sigure, unitare, fără simplificări doctrinare, asupra existenței.

Ca opere reprezentative pentru sufletul adevărat al poporului român, Ion și Răscoala se întîlnesc pe același meridian cu opera lui Mihail Sadoveanu și n-aveau alt termen de comparație decît tot ce dăduse mai de valoare literatura românească — poezia lui Eminescu, proza lui Creangă. Ele sînt expresia geniului național, opere de adîncă specificitate — și valoarea lor e în strînsă legătură cu acest caracter reprezentativ. Rebreanu înțelesese că: „Geniul național n-are o posibilitate de exprimare mai cuprinzătoare decît operele literare", că: „toate neamurile vorbesc lite-

raturii numai prin marii lor scriitori", că : „Eminescu și Caragiale... nu vor putea fi nici amputați și nici înlocuiți, pentru că în opera lor se manifestă însuși sufletul românesc sub înfățișarea cea mai reprezentativă" (art. Scriitorii și problema culturii).

Eminescu este primul mare scriitor care a întrevăzut cît interes ar prezenta circumscrierea în literatura română a vieții Ardealului în cadrele ei specifice; subliniază cu elogii o astfel de preocupare la Slavici, și el însuși, cam în aceeași epocă, înfățișează, „cu oricîte stîngăcii", în memorialul lui Toma Nour (romanul Geniu pustiu) — observă G. Călinescu [1] — „întîia încercare serioasă înainte de Rebreanu de a vîrî viața ardeleană, orășenească, țărănească și eroică totodată în literatura română. Memorialistul s-a născut la țară în Ardeal, mamă-sa a murit cu furca-n mînă, a fost dusă pe năsălie la o biserică de lemn, pe groapă ardea lumînare de ceară galbenă. Mărită la modul romantic și chiar cu «witz»-uri, altă pagină lasă totuși să se vadă existența țărănească a școlarilor ardeleni pe care Slavici i-a descris realistic."

Dezbătută cu mare gravitate, soarta țăranului era pentru Eminescu, el însuși o afirmă, „singura chestiune în care am scris cu toată patima de care e capabilă inima noastră, cu toată durerea și cu toată mila pe care ne-o inspiră tocmai țăranul, acest unic și adevărat popor românesc". Anticipînd parcă interesul rebrenist pentru aspectele de rezistență, de vigoare aspră ale psihologiei țăranului, esențiale în Ion, Răscoala, poetul găsea „o parte de rezistență în el, pe care nimeni n-o poate sfărîma, nimeni îndupleca" [2].

Ideologia estetică sămănătoristă, legitimată de existența unor scriitori de reală valoare, raliați îndemnurilor și reacțiunilor ei de atîtea ori justificate, fusese, în epocă, obiectul aprinselor dezbateri ce-i confirmau, în fond, vitalitatea, indiferent de marele număr al celor ostili; trecerea ei în conul de umbră este fenomenul de la sine produs o dată cu ivirea lui Rebreanu ca romancier. Este împrejurarea care autorizează

[1] G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, V, Fundația pentru literatură și artă, 1936, p. 289.

[2] M. Eminescu, Scrieri politice, ed. a III-a, comentată de D. Murărașu, Scrisul românesc, Craiova, p. 383—89, art. Timpul și problema țărănească.

masivele execuții din Istoria literaturii a lui Lovinescu : tardiva polemică valora nu prin eficiența propriu-zisă, dar ca simptom al unei noi epoci literare. Existența sămănătorismului devenise, începînd cu Ion, „un anacronism estetic", proliferare pură de „nonvalori" în virtutea unei „formule mecanice [1] funcționînd în gol; delimitări net polemice, profesii de credință antisămănătoriste întîlnim în plină epocă rebrenistă și în programul estetic al unor scriitori nedesprinși (cu intenție) de matca tradiționalistă și este semnificativ în acest sens cuvîntul aspru al lui Lucian Blaga : „Diverși teoreticieni ai sămănătorismului n-au făcut prin opera lor de o viață întreagă decît să sporească movilele nepriceperii [...] curent, sămănătorismul s-a jurat, scuturat de un cuget profetic, să lege pentru totdeauna arta și scrisul românesc de conținuturile dulcege diluate ale istoriei, ale vieții și ale naturii românești. De aici o istorie convențional idealizată, de aici naturalismul idilic îmblînzit, de aci eticismul școlăresc, de aici sentimentalismul siropos al acestui curent... Ciudat e că estetica sămănătoristă își închipuie că descinde, cel puțin în parte și de la Eminescu, cîtă vreme ea reprezintă sub toate fețele, doar o gravă abatere de la estetica implicită a poeziei eminesciene..." [2]

În literatura „vechiului regat" din primele două decenii ale noului secol, înclinată adesea să exalte eroul abulic, „inadaptabilul" lipsit de energia necesară vieții, dezgustat de latura „prozaică", Rebreanu aduce un suflu înnoitor, un nou tip de erou, gustul marcat al vieții „prozaice", cultul muncii, al acțiunii. Romancierul de la 1920 dăduse expresia supremă a particularităților literaturii „de peste munți", deosebită în atîtea privințe de aceea a vechiului regat, îndepărtînd însă limita provincială, prea marea ispită a adevărului „local", generator de exclusivism și marcat de o viziune prea îngustă, ușor filistină.
H. Sanielevici (literatura Transilvaniei el o propunea ca model scriitorilor „regățeni", fără să se împiedice în notele ei prea specifice) stabilește o dată cu destulă exactitate carac-

[1] Pompiliu Constantinescu, Mișcarea literară, p. 3, v. art. Tradiționalism sau modernism.
[2] Lucian Blaga, Artă și valoare, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 179—180.

terul „literaturii de peste munți“ [1] în epoca premergătoare lui Rebreanu : interesul pentru „viața practică de toate zilele“, semn de „superioritate morală“ a literaturii transcarpatine. „Pentru țăranul de dincolo, munca este elementul fundamental al vieții omenești. Omul e făcut să se osteneacă mereu cît trăiește, și numai rareori să petreacă, să se odihnească. La scriitorii de care ne ocupăm, munca este ridicată la rangul unui cult.“ Povestirile lui Ion Pop-Reteganul (citite cu atîta interes de Rebreanu) sînt pătrunse „de o adevărată religiune a muncii“.

Indiscutabil — nu se putea altfel — aceste note distinctive ale literaturii ardelene se integrează și operei lui Rebreanu, contribuie la cristalizarea ambianței, îndepărtează ispita abuliei, aduce pe scriitor la nivelul vieții, îl face să se intereseze cu deosebire de latura „practică“ a existenței, de raporturile economice etc. Dar Rebreanu nu se limitează la atît; luciditatea, clarviziunea sa realistă îl fac să dezvăluie conținutul concret al vieții în condițiile satului asaltat de relațiile capitaliste, îl fac să înțeleagă că aceste relații supun procesului de alienare munca oamenilor, spiritul practic, capacitatea de adaptare la viață, îl fac să vadă întreg caracterul iluzoriu al „soluțiilor“ preconizate de unii scriitori ai tradiției transcarpatine, să intuiască conflictul generator de tragism între calitățile individuale ale țăranului și limitele legice ale vieții în capitalism, conflictul valorilor umane „tradiționale“ cu tendințele individualiste acaparatoare. Rezultatele acestei înțelegeri, care pornește de la notele literaturii transcarpatine, dar se ridică, cu o mare energie generalizatoare, deasupra lor, într-o viziune tragică a vieții satului, Rebreanu le fixează cu definitiv relief în I o n.

„Începînd de la Alecsandri, literatura română a fost preocupată [...] de țăran : țăranul pitoresc, țăranul-refugiu, pe lîngă natura-refugiu, țăranul-rasă pură, țăranul-trecut istoric, țăranul-rob, țăranul-sărac, țăranul nedreptățit, țăranul-element al viitorului. Acest tradiționalism, acest naționalism, acest țărănism s-a manifestat însă la maximum în cei cincisprezece ani înainte de război.“ [2]

---

1 H. Sanielevici, S t u d i i c r i t i c e, Editura literară a Casei Școalelor, Buc., 1927, p. 65 și urm.

2 G. Ibrăileanu, D u p ă r ă z b o i, Editura Viața Românească, Iași, 1921, p. 8.

Enumerare destul de amănunțită a ipostazelor, adesea schematice, ale imaginii țăranului în succesiunea curentelor literare. Rebreanu va lichida acest schematism.

Romanele lui Rebreanu integrează în forme oricît de sublimate în raport cu punctul de pornire o atmosferă specifică, determinată istoric, aparținînd anilor de război, anilor de după război, unei epoci întregi, deosebită de tot ce fusese pînă atunci, în stare să dinamiteze o mentalitate și să legitimeze alta, adecvată ei, și pe care Camil Petrescu, cea mai avizată conștiință critică a vîrstei celei noi, o rezumă astfel: „După război s-au demodat: piesele de alcov, poezia simbolistă și marșul eroic. Uimită [...] lumea a început să cugete și să facă examene de conștiință. Cei întorși din tranșee încă palizi au arătat că jocurile cu vorbe sînt ridicole și că ei au văzut direct moartea și au descoperit o mică realitate: sufletul. Lumea s-a răsfrînt în ea însăși. Era ridicol să crezi că este o ispravă de interes etern ca să urmărești trei acte pînă să afli numai cu cine se culcă d-na contesă sau că te mai interesează drama Sherlok Holmes-iană, în care aștepți cinci acte ca să vezi la urmă dacă moare sau nu un individ nesfîrșit mai puțin interesant decît acei camarazi care erau secerați cu zecile de țeava nevăzută a unei mitraliere. Între realitatea sufletească și cea verbală s-a făcut o distincție cît o prăpastie. [...] Cum urgia de fier și foc vrea un eroism mut, înflăcărarea prudentă și automată a început să fie suspectată. Cel întors din tranșee înțelege dintr-o privire mai mult decît dintr-o interminabilă văicăreală. S-a văzut că viața nu poate fi decît interioară și a început revizuirea valorilor. Au început să fie iubiți autorii care, renunțînd la ridicole sforțări dramatice, încearcă piloții convingerilor contemporane." [1]

Trimițînd caietul cu versuri de război lui Liviu Rebreanu, cu mențiunea că-l adresează singurului scriitor care într-o carte a sa știe să observe golul înspăimîntător al cîmpului de luptă, Camil Petrescu exprima, prin aceasta, poziția generațiilor de după război, a celor întorși din tranșee unde văzuseră moartea și descoperiseră realitatea sufletului, față de autorul Pădurii spînzuraților, recunoscîndu-i adecvarea, sincronitatea cu o epocă tulburată de alte între-

[1] Camil Petrescu, op. cit., p. 331—332.

bări și neliniști decît suma tuturor celor precedente, acum demodate, „ridicole", „neserioase". Era normal ca această epocă să producă, să impună un scriitor ca Rebreanu.

Începînd cu *Ion*, seria romanelor lui Rebreanu se înscrie într-un proces mai general, caracteristic epocii de după război, definit prin efortul unanim al edificării culturii române într-o perspectivă larg europeană. Este rîvna de a produce operele majore, durabile, în stare a susține o construcție monumentală, deplin matură, care să depășească faza, fie uneori și genială, numită de Ibrăileanu a „copilăriei" literaturii, a copilăriei romanului, în special. Rebreanu consideră, de altfel, că războiul a făcut mai mult pentru cultura română decît un secol de evoluție „pașnică". Războiul, anii imediat următori au trezit „ambiția românească". Așa încît: „Temeliile adevăratei culturi românești acum se pun. Nu avem de ce să ne uităm înapoi și nici nu avem să regretăm trecutul. Sîntem un neam tînăr în cultură. Pînă azi ne-am luptat cu veacurile ca să trăim. De-aci încolo vom dovedi lumii că trăim aevea, prin cultura românească." [1] Întrebat fiind dacă proza românească se află într-adevăr dincolo de ce au putut realiza înaintașii, răspunde categoric: „Cu tot respectul datorat înaintașilor, îndrăznesc a crede că da. Înaintașii noștri, afară de cîteva mari excepții, nu sînt « clasici » ca bunăoară clasicii francezi... Faima « clasicilor » noștri o hrănesc programele școlare, deși fără adevărată convingere, căci același profesor care-și torturează elevii cu literatura lui Eliade Rădulescu, de pildă, i-ar lăsa repetenți dacă ar cuteza să vorbească sau să scrie ca poetul... Recitiți *C i o c o i i v e c h i ș i n o i*, scris după moartea lui Balzac! Dar chiar față de înaintașii într-adevăr clasici — Negruzzi, Odobescu, Creangă, Duiliu Zamfirescu — prozatorii de azi, firește cei buni, realizează un plus în analiza psihologică, în bogăția nuanțelor, în arta compoziției și, în general, în perfecționarea formei. Un singur înaintaș rămîne neîntrecut și va rămîne totdeauna: *Caragiale*."

Constituirea climatului literar postbelic, impresia mai generală că literatura română păsise în faza de adevărată maturitate erau nu în ultimul rînd rezultatul propriului său demers: toate straturile conștiinței și receptivității fuseseră pătrunse

---

[1] De vorbă cu Liviu Rebreanu, Spre ziuă, nr. 1, 1923.

în numai cîțiva ani de opera, de renumele marelui romancier, încît, la aniversarea semicentenarului Rebreanu, F. Aderca putea să constate că: „... asupra valorii lui Rebreanu — în exacta ei prețuire — există un consens de care nu s-au bucurat în viața lor nici Eminescu, nici Caragiale. De la cei mai înalți demnitari ai Statului pînă la ultimul șef de post din jandarmerie, de la Mitropolit pînă la suplinitorul de la școala primară rurală, de la general și profesor universitar la ultimul ziarist, toți cunosc, dacă nu întreaga operă a lui Rebreanu, măcar două-trei romane.“ [1] Exista în adevăr și se propaga dincolo de orice manifestări de obtuzitate, de neînțelegere, conștiința aproape solemnă a contemporaneității cu un fenomen estetic de prim rang, care, o dată cu apariția lui I o n, revoluționase în sensul unei demnități superioare peisajul literaturii și însăși condiția de scriitor în România. „Întîiul roman — recapitula Perpessicius în 1925 [2] [...] cîștigă definitiv pentru autorul său calificația de romancier... El aducea [...] un verb aspru, avar, profețind parcă bogăția ce ascundea, o observație ascuțită și o oarecare brutalitate, proprie creatorului stăpîn pe destinele eroilor săi. [...] Toate darurile schițate în cursul istoriei noastre literare de la Filimon și pînă la Duiliu Zamfirescu, s-au concentrat în arta și știința de romancier a d-lui Liviu Rebreanu.“ Este de remarcat că aproape în aceeași vreme un articol întitulat Î n f l o r i r e a r o m a n u l u i putea convietui cu altul numit, dimpotrivă, A g o n i a u n u i g e n l i t e r a r: semn că exista sentimentul unei r e a l i t ă ț i, fie și în disoluție, și această realitate era existența romanului românesc ca g e n l i t e r a r, autorizată în primul rînd de opera lui Rebreanu. Î n a i n t e d e R e b r e a n u astfel de considerații puteau să pară pur și simplu deplasate, pentru că romanul n u e x i s t a, nici vorbă, deci, de o c r i z ă a romanului, acum însă ele deveneau f i r e s c motiv de meditație. Acest f i r e s c îl datoram în primul rînd lui Liviu Rebreanu! Fenomenului Rebreanu îi erau îndatorați, cu disocierile lor subtile laolaltă, și cei optimiști, dar mai cu seamă — paradoxal — cei sceptici, sumbrii profeți ai agoniei genului de prin 1924: „Literatura trece astăzi printr-o

[1] F. Aderca, U n t î n ă r s e m i c e n t e n a r, Cuvîntul liber, An. III, nr. 4, 30 noiembrie 1935.

[2] Perpessicius, M e n ț i u n i c r i t i c e, seria I, p. 14, art. Î n f l o r i r e a r o m a n u l u i.

incontestabilă criză a romanului. [...] Romanul urmează soarta epopeii. [...] Idealismul filozofic, intrat cu toate consecințele lui în literatură, a suprimat, și în chip frenetic, rațiunea de a fi a romanului. Ideea că între obiect și subiect se interpune, cu puteri de unică realitate, sensibilitatea personală înlătură interesul pentru expuneri interminabile cu caracter de obiectivitate și cu pretenții de imparțială analiză" [1], astfel de rînduri (cu adresă polemică : Rebreanu) erau ele însele fina suprastructură, esteticește rebelă, a unei realități de necontestat.

Servind ca obiect aparent docil în discuțiile de idei, exemplificînd punctul de vedere cînd al unora, cînd al celorlalți, îmbrățișată sau respinsă nu atît sub aspectul valorii ei autonome, cît sub acel al adecvării la construcții de perisabilă ideologie estetică, literatura lui Rebreanu a fost prea puțin a n a l i z a t ă în propria-i substanță, în perspectiva normelor și obsesiilor ei specifice : cînd spunea că „pretinde" criticului nu „laude", ci „înțelegere", cînd la semicentenar exprima nevoia legitimă de a se vedea o g l i n d i t într-o conștiință critică exactă, scriitorul avea în vedere, nu fără amărăciune, o situație reală deplînsă polemic și de un critic al epocii : „Scriitorii joacă penibilul rol de a servi drept cadavre, în jurul cărora teoreticieni zeloși se luptă să și-i însușească, pentru a fi așezați în cripta formulelor lor ; iată cum din această confuzie opera d-lui Rebreanu e cînd sămănătoristă, după un critic, cînd e repudiată de altul, din același curent." [2]
Cînd era de trebuință, dovada viabilității romanului românesc tot cu I o n, cu P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r se făcea : „Oricît l-am vedea plîns de bocitori de meserie, ca un făt mort născut, romanul românesc există, trăiește, se simte bine", scria Perpessicius [3], exemplificînd cu lista autorilor reprezentativi pentru capitolul epicii românești, deschisă, se-nțelege, tot de Liviu Rebreanu.
Un sumar sondaj poate da o idee despre s i t u a ț i a lui Rebreanu în epocă, despre locul ce i se recunoaște. Cei mai

[1] N. Davidescu, A s p e c t e ș i d i r e c ț i i l i t e r a r e, II, Ed. Cultura națională, Buc., 1924, p. 5—7, art. A g o n i a u n u i g e n l i t e r a r.
[2] Pompiliu Constantinescu, o p. c i t., p. 10.
[3] Perpessicius, M e n ț i u n i c r i t i c e, II, p. 239.

severi, marile temperamente polemice, spiritele critice foarte acute se-nduplecă, într-un fel caracteristic, să-l recunoască. Aprigul, nemulțumitul de toate Ion Barbu respectă, împreună numai cu alți doi-trei autori, pe „intensul, colțurosul romancier Rebreanu“ [1]. La fel de dificilul Eugen Ionescu nu se ferește de cuvintele mari, patetice : „de departe, cel mai bun roman românesc“, „îți lasă impresia de furtună, de vuiet asurzitor...“[2] „E prea mare scriitor...“, zice în 1935 Camil Petrescu. „Nu e scriitor care să iubească mai mult acest meșteșug al scrisului, mai împăcat cu satisfacțiile pe care literatura le poate oferi devotaților ei, mai rece la onorurile din afară“ ; scriitor de „vaste posibilități“ ; „cel mai citit scriitor de limbă românească“ [3].

Un an înainte de semicentenar, revista Azi adresează unor scriitori nemiloasa întrebare : Ce rămîne din Liviu Rebreanu [4], și răspunsurile, cu o notă de explicabilă severitate, nedrepte în parte, sînt semnificative oricum pentru că se raportează la un ideal absolut de artă, punînd chestiunea valorii, a durabilității într-un context de universalitate, într-o perspectivă a criteriilor ferme. Între acestea, criteriul suprem : rezistența în timp, într-o epocă ce relativizează, devalorizează în cele din urmă și creațiile de artă autentică, care încetează de la un moment dat să intereseze. Cîteva opinii, nu neapărat dintre cele mai binevoitoare.

E. Lovinescu este mai „sincer“, mai crud, adică, decît în Critice, VII, decît în Evoluția poeziei epice : „Ce va rămîne din Rebreanu?... Ce poate afirma criticul este numai ceea ce crede el că ar merita ca timpul să respecte, dacă în selecția lui ar precumpăni logica. Pusă astfel chestiunea și limitată la literatura lui Rebreanu, nu poate fi decît un singur răspuns : Ion. Desigur că și Pădurea spînzuraților are o proeminență și în literatura scriitorului, și în literatura română... Nu e însă nici unică, și ca roman psihologic e depășită de romanele d-nei H. P. Bengescu. Ion, în schimb, e unic...“

---

[1] Felix Aderca, op. cit., p. 38.
Eugen Ionescu, op. cit., p. 151.
[2] Camil Petrescu, op. cit., p. 243—44.
[4] Anchetă în rev. Azi, ianuarie 1934.

F. Aderca deține, ca de obicei, certitudini: 100% Ion, 90% Pădurea spînzuraților, 50% Răscoala, 0% restul.

Al. A. Philippide cîntărind bine cuvintele, propune altă selecție decît impusese critica: „... Dacă ar fi să urmez gustul meu, aș spune că din opera d-lui Liviu Rebreanu va rămînea în primul rînd Pădurea spînzuraților prin valoarea ei de artă..." Ion „cuprinde un material omenesc durabil, cu siguranță, și valabil ca atare nu ca strictă realizare artistică". „Am oarecari șovăieli în ce privește Răscoala: întrunește deopotrivă calitățile romanelor pomenite mai sus, dar, poate, gustul literar al epocii noastre nu iubește acest dozaj, nu preferă operele dintr-o bucată."

Romulus Dianu face caz de o mare, nedovedită deșteptăciune, e teribil de exigent, admite totuși — de la ce înălțime! — un singur roman: „Din prozatorul Liviu Rebreanu, și nu din insul său, rămîn niște foarte frumoase pagini, în romanul Pădurea spînzuraților. [...] E un autor al cărui realism îl face impropriu problemelor spirituale. Nu a scris nici un articol luminat de o idee, nu a emis vreodată un cuvînt de spirit." Ion rămîne pentru „amatorii de adevăruri globale și fără nuanță". „Cartea sa adevărată este Pădurea spînzuraților. Iar dovada că acest autor nu are nici o idee, nici o surcică de idee, este Ciuleandra, lamentabila parodie a Gîndului lui Leonid Andreev, și biata cărțulie Crăișorul..."

În schimb, Mircea Eliade nu-și ascunde emoția: „...Între cărțile sale bune a avut lungi vacanțe; iar cînd nu a avut vacanțe, a publicat cărți mai puțin bune. Cînd după Pădurea spînzuraților, am citit Adam și Eva, am fost sigur că d. Rebreanu este într-adevăr un scriitor mare. [...] Că d. Rebreanu va fi citit generații de-aici înainte, nu mă îndoiesc. A pătruns deja în cărțile de școală și orice tînăr român e dator să-l cunoască, așa cum e dator să cunoască Doamna Chiajna, Apus de Soare și Dan. [...] D-l Rebreanu și-a cucerit greu talentul și a obținut anevoie gloria literară, pe care azi o stăpînește. Cred că lucrul ăsta are o imensă însemnătate. Cred că asemenea cărți vor fi multă vreme citite și iubite."

La fel, Camil Petrescu, rezumînd opinia generațiilor noi, frămîntate de probleme: „Dacă nu rămîne tot ce a scris,

și asta e firesc, rămîne faptul că a transformat o mișcare literară tendențioasă (mai mult politică) într-o operă literară de artă, de creație. El singur e mai mult decît o întreagă epocă literară. Ce vreți să rămîie mai mult? Ion e suficient ca să înfrunte timpul încă mult, foarte mult de aci încolo."
Rebreanu este cel dintîi scriitor român care a trecut peste timiditatea firească ce o putea inspira autorilor noștri extraordinara înflorire a romanului în alte literaturi. Se scriseseră cîteva romane, unele interesante, sporadic însă, fără conștiința necesității genului ca dimensiune a oricărei literaturi moderne. Aceste romane au fost redescoperite de public și critică abia după apariția lui Ion, întrucît păreau a constitui o tradiție, niște precursori. Apoi, romanul, mai mult decît alte specii, nu ființează fără un public interesat, ori noi, înainte de Rebreanu, nu aveam un public curios să citească romane românești. „El pentru întîia oară a născut în cititorul român convingerea că un roman românesc poate exista și se poate citi. Romane se mai scriseseră și înainte, dar sufereau toate de timiditate. Operele lui Duiliu Zamfirescu sînt niște nuvele și trebuie să avem o dată curajul de a spune că sînt de o desăvîrșită mediocritate și că nu e nici o rațiune să fie predate cu atîta religiozitate în școală. Ion este întîiul adevărat roman românesc modern." [1] Ideea că pînă la Rebreanu, un alt scriitor n-ar fi fost „în stare" să facă un roman și că genul însuși implică o pregătire specială, o evoluție sufletească de cîteva decenii, G. Călinescu o respinge ca nefondată (ca ar intra în categoria speculațiilor, a subtilităților excesive, de care criticul are mai totdeauna oroare!) și el propune altă explicație, una de bun-simț, anume a timidității și nehotărîrii, provocate de lipsa pasului inițial, a exemplului contagios: „Caragiale, dacă ar fi voit, ar fi putut scrie un foarte bun roman de un anume fel. Lipsea însă exemplul și se pare că românul nu poate îndrăzni nimic fără pildă. Clasicii noștri scriau nuvele și nimănui nu-i trecea prin gînd că un român trebuie să scrie și romane." Pînă la Rebreanu, ne lipseau și condițiile de organizare culturală, atît de necesare producției normale de romane, editori oricît de puțin convinși că un roman scris de-un autor al nostru ar putea înfrunta teribila concurență străină. Această convin-

[1] G. Călinescu, Liviu Rebreanu, Adevărul literar și artistic, nr. din 8. XII. 1935.

gere nu s-a format cu timpul, printr-o evoluție sinuoasă și răbdătoare, ci a înflorit dintr-o dată, fără ezitări, o dată cu senzaționala apariție a lui Ion. Rebreanu a deschis mai tuturor prozatorilor gustul de a scrie romane și chiar și în sensul acesta limitat, fără a mai introduce problema talentelor, a valorilor etc. Rebreanu este la noi adevăratul și singurul creator al acestui gen. Interesant de remarcat este că și romanele scrise în cu totul altă formulă decît aceea autorizată de Rebreanu pornesc tot din imboldul său, ca expresie a dorinței de-a contrazice, a înnoi, a încerca altceva, a dovedi că Rebreanu este depășit.

Fenomenul Rebreanu este și o aspră invitație la seriozitate, o perpetuă chemare la fundamental, anulînd prin el însuși ispitele ușoare, ceea ce se constituie în fiecare moment al evoluției unei literaturi sub aspectul mimetismului frenetic, al modei în literatură, al efemerului, al rafinamentelor nesubstanțiale, al prețiozității, al artificialului. În perspectiva impunătoare a sincerității, acestea sînt obligate să dezarmeze în panică și rușine. Este o restituire a încrederii.

Citez din confesiunea unui tînăr scriitor al vremii, Dan Petrașincu, care, dincolo de unele excese ale limbajului, rezumă onest poziția oarecum obligată a noilor generații [1]:

„Liviu Rebreanu e unul din acei rari creatori în fața cărora ești silit să dai la o parte toate prețiozitățile de « om rafinat », de spiritualist sau de tînăr « neliniștit » și să revii la elementar, la simboluri primare. Numai din această perspectivă naște adevăratul respect, acea vrajă ciudată care înfășoară personalitatea în reala sa lumină de glorie — glorie nu în înțeles vulgar, ci în tot ceea ce conține mai esențial omenesc, ca semn de noblețe naturală.

Prezența lui Liviu Rebreanu reabilitează parcă valoarea intrinsecă a creației, redîndu-ți siguranța în primatul ei chiar în mijlocul acestor vremi, în care speculația încearcă să stăpînească totul, însuși romanul." Realizarea perfecțiunii înlăuntrul formulei sale conține sugestia, nicidecum a imitației, zadarnice, dar a necesității pentru orice scriitor, de-aici înainte, de a descoperi drumuri noi. Acesta, străbătut pînă la capăt de Rebreanu, fiind epuizat, n-are sens o refacere

---

1 Viața literară, nr. din 1. I. 1936.

— fatal mai puțin glorioasă — a itinerariului său. Încît valoarea exemplară a scrisului său refuză orice înțelegere joasă, de tip epigonic, rămîne în ea numai elogiul înalt al actului creator, metalul pur al conștiinței artistice : „În România, mai ales, în ciuda tuturor nesiguranțelor culturale, Liviu Rebreanu a atins formula de creație care corespunde întocmai necesităților și stadiului de expresie, prezente. Romanele sale epuizează un gen de expresie românească, și prin acest fapt ating culmea realizării posibile, înlăuntrul genului însuși. De aci încolo nu poate exista depășire, și creatorii români trebuie să pornească pe o altă pistă, alături de « momentul Rebreanu », care e, în prezent, împlinit și rotund."
Adevărul este că, o dată cu Răscoala, nu numai „creatorii români" în genere, dar și Rebreanu însuși epuizase formula sa, ducînd-o la desăvîrșire, devenind prin aceasta el însuși un epigon al marelui moment Rebreanu!
În timpul vieții lui Rebreanu, ceea ce a izbit mai cu seamă critica în romanele sale a fost vigoarea cu care sînt reprezentate instinctele elementare. Această observație nu este de loc lipsită de adevăr, însă acoperă aspectele prin care opera lui Rebreanu comunică intim cu spiritul oricărui cititor modern, evident nesatisfăcut cu o literatură fără probleme, necomplicată. În fond, Rebreanu a fost în stare să se ridice la treapta problemelor generale, foarte complicate, ale vieții moderne și este o nedreptate a-l reduce la elementar, la animalic etc., a-l opune sub acest aspect literaturii de tip „proustian" și a exalta exemplul său riguros într-o epocă de rafinament, considerînd că multă vreme încă literatura română nu va putea ieși din linia semănătoristă, întrucît ne-ar lipsi „complexitatea" occidentalului. Curios este că G. Călinescu a susținut aceasta, alegînd, spre exemplificare, tocmai opera lui Rebreanu și ajustînd-o în chip inevitabil teoriei „elementarului" ca factor caracteristic literaturii române, singurul „cu sorți de izbîndă" într-o societate de tip patriarhal. Aceste idei formulate la aniversarea celor 50 de ani de viață ai lui Rebreanu, și reluate mai tîrziu, într-o formă moderată, merită toată atenția : „Sufletul nostru e încă nou, patriarhal. Orașele noastre sînt niște sate și Capitala însăși e un sat mai mare, unde nimeni nu se pierde. Cetățeanul este de cele mai multe ori un țăran descălecat la oraș. Orașul românesc e lipsit de orice tulburare, de orice ispită pentru suflete. [...]

Scriitorul român nu bea opiu, nu călătorește în Asia, nu are vicii somptuoase, n-are viață zbuciumată... Dar în sfera intelectualității? Societatea noastră îngăduie cultura temeinică, refuză încă marile beții și un Anatole France sau un de Gourmont nu-i vom avea curînd... Oricît s-ar întortochia scriitorul român, fondul lui sufletesc rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci caută impulsiunile fundamentale ale sufletului: dorința de pămînt și de bunăstare, bucuria de a trăi, bucuria scurtă a dragostei simple carnale, ura de tot ce depășește calmul acestei stări, egoismul biologic. Nici unul din poeții și prozatorii noștri clasici n-a fost un complicat și n-a zugrăvit complicații. Eminescu a cîntat femeia țărănească bine legată și neprefăcută. Dramaturgul român a înfățișat eroi cu «iubire de moșie», prozatorul, oameni stingheriți de viața de oraș. Era aici o inferioritate a literaturii noastre sau un punct esențial?" [1]

Răspunzînd afirmativ la al doilea termen al interogației, criticul apără fondul de autenticitate pe care-l înțelege, cum am văzut, ca expresie a elementarului, a lipsei de complicație: „Noi nu vom putea da multă vreme decît I o n i", cărți ce nu se ridică peste problema „securității economice" a țăranului, întrucît — spune G. Călinescu — altceva nu găsim în I o n și în genere la Liviu Rebreanu. De altfel, el condamnă în acest roman tot ce caută a transcende chestiunea pur economică, considerînd că scriitorul inventează dincolo de limitele autenticului țărănesc. „Dragostea lui nu poate fi decît elementară, scurtă. Idilică la început, repede prefăcută în problema economică."

„Rar un scriitor a zugrăvit cu mai rece obiectivitate și cu mai multă măreție epică această sălbăticie fundamentală a sufletului omenesc primitiv..."

Singura întrebare care continuă, totuși, a ni se impune este dacă nu cumva în roman există și altceva decît „sălbăticie fundamentală" și negocieri pur economice, o dimensiune nouă, un sentiment mai înalt și mai pur al vieții, ceva care se opune planului elementar și primitiv (opunere fără de care nici n-ar ființa sentimentul unui destin tragic și sentimentul în genere al existenței umane) sau oarecari complicații de ordin sufletesc, ale conștiinței chiar, în stare a depăși ca semni-

[1] G. Călinescu, L i v i u R e b r e a n u, Adevărul literar și artistic, nr. din 8. XII. 1935.

ficație zona economicului și a instinctelor primare. Răspunsul adevărat îl dă, oarecum în treacăt, tot G. Călinescu, cînd face, referindu-se la Ion și la Răscoala, această observație esențială :

„Meritul d-lui Rebreanu este că, bizuit pe o dreaptă intuiție, a rămas totuși în sfera unei conștiințe artistice superioare, că a eliminat lirismul, creînd romanul obiectiv. Eroul este sufletește elementar, conștiința care oglindește e însă înaltă, încît literatura aceasta nu e folclor, ci artă."

Caracterul „problematic" al unei literaturi, dimensiunea prin care comunică cu spiritul epocii moderne, n-o dă materialul reprezentat, acesta poate fi oricît de „elementar", ci conștiința care îl reprezintă, substanțialitatea, înălțimea și complexitatea ei. Este și cazul lui Rebreanu, și meritul său e tocmai de a fi supus unei viziuni de o mare complexitate materia nu altfel decît obișnuită și elementară a vieții. Las deoparte că este discutabilă teza lipsei de complexitate a obiectului însuși (viața țărănească) supus reprezentării. N-a dovedit-o, oare, chiar G. Călinescu în articolul polemic Camil Petrescu — teoretician al romanului? De la această regulă generală, romanele lui Rebreanu să constituie o excepție? Rebreanu însuși declarase, într-un interviu, chiar în același an : „Nu cred în mitul mărginirii omului de la țară..." [1]

Adevărat că în Răscoala, sub aspectul primei realități, găsim doar un grup de țărani ce „vor să se așeze pe pămînt, vor să se bucure de elementele vieții materiale" și că „ei n-au vreme să-și pună probleme de conștiință individuală", însă acestea sînt numai faptele, și nu în ele însele stă în primul rînd valoarea romanului, ci în conștiința artistică, în spiritul ce le interpretează și le reprezintă. Conștiința romancierului este complicată, spiritul său descoperă îndărătul faptelor un subton, o sugestie a suferinței omenești împinse la limită. Inefabilul cărții stă tocmai în această capacitate de a purifica ceea ce este brutal și de a descoperi aspectul misterios al unor lucruri prea evidente.

Uimește la Rebreanu rara seriozitate cu care el a privit profesia de romancier, nu de „autor" în genere, statornicia

[1] Adevărul literar și artistic, nr. din 30 iunie 1935.

în voința de a fi scriitor, numai scriitor, fie că vînturile băteau sau nu prielnic.

Primul lui talent — observă F. Aderca cînd Rebreanu sărbătorește 50 de ani — s-a manifestat prin hotărîrea „de a rămîne în viață“ [1] aproape singur între atîția prieteni scriitori seceraţi tineri : Chendi, Iosif, Anghel, Gîrleanu, Nemțeanu, Beldiceanu și atîția alții. În același timp, și mai tîrziu, după ce rezistase morții fizice, a triumfat și asupra celei morale. S-a înverșunat să creadă că scrisul nu e o „iluzie“, din care e bine să te dezmeticești lucid, la vreme, el „n-a primit și n-a voit să recunoască dezamăgirea“, „n-a aruncat cravata, paltonul și pălăria de scriitor“.

În plină epocă de glorie, sărbătorit la 50 de ani, Rebreanu afirmă că a accepta și a lua în serios ideea de a rămîne numai scriitor înseamnă a rămîne, din punct de vedere social, în provizorat.

Rebreanu, cel dintîi în literatura noastră, realizează condiția romancierului capturat de lucrul său de durată și în stare de a rezista în tăcere ispitelor publicării și succesului imediat. El este cel dintîi dispus „să se înhame“ la o muncă îndelungată și tot el a creat în rîndul cititorilor o dispoziție receptivă la romanul românesc.

„Țin minte că, pe vremea cînd lucram la Pădurea spînzuraților, cîțiva profesori admiratori ai scrisului meu, întîlnindu-mă, mi-au spus : « D-le Rebreanu, d-ta ai dat încredere scriitorului să se aștearnă pe un lucru de durată ». Dar pe lîngă încrederea pe care a căpătat-o scriitorul pentru a se înhăma la o muncă de durată, romanele mele i-au creat și contingente din ce în ce mai ample de cititori, eu am deschis zăgazul din care s-au revărsat apoi marea năvală de cititori de romane.“ [2]

---

[1] F. Aderca, Un tînăr semicentenar, Vremea, nr. din 30. XI. 1935.

[2] Camil Baltazar, Liviu Rebreanu își povestește viața, Vremea, nr. din 1. dec. 1935.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A-l raporta pe Rebreanu la prozatorii români dinaintea sa, sperînd de a scoate din această confruntare meritul său specific, se dovedește insuficient și nu totdeauna revelator, întrucît autorul lui Ion și al Răscoalei a reacționat față de o diversitate de tendințe vizibile în întreaga literatură europeană din epoca precedentă și chiar față de unii contemporani. Însemnătatea reacției sale față de preocuparea excesiv individualistă, energia cu care a reafirmat factorul social în raport cu care destule drame individuale par meschine — acestea depășesc cadrul strict național al literaturii. Este greșit a spune că Rebreanu a subliniat socialul în dauna psihologicului, a trăirilor individuale, a crizelor individului — și pentru a demonstra aceasta nu e suficientă trimiterea la romanul psihologic Pădurea spînzuraților, ci e cazul unor referințe cu mult mai cuprinzătoare, care să integreze aproape totalitatea operelor sale valabile, de o trăinicie verificată. Drama individului interesează pe Rebreanu în măsura mare în care exprimă, la un grad înalt de generalizare, categoria căreia individul îi aparține. Dispozițiile întîmplătoare, crizele sufletești nelegate vizibil de omul total scapă intenționat atenției sale atașate valorilor grave și mai durabile ale vieții.

Cel dintîi context mai larg, motiv de comparații revelatoare îl dă literatura țărilor vecine, preponderent orientată către reprezentarea țăranului ca principal factor social, principală problemă. Primele decenii ale secolului aduc și în cuprinsul acestor literaturi tendința, valorificată la noi de Rebreanu, de demitizare a vieții rurale, de analiză lucidă, fără idealizări dictate de considerații sentimentale. Totuși aspirația aceasta, legitimă, în spiritul epocilor mai noi, se izbește, pe cît ne putem da seama (pe baza unei documentații din păcate prea sumare) la figurile reprezentative ale „ruralismului" ceh, polonez etc., de încă puternice infiltrații romantice: „Viziunea foarte poetică", „apostazia națională", nota

de specifică înflăcărare, nedisimulata, totuși, adorație pentru viața la țară [1]. Romanul P ă i a n j e n i i, al clasicului literaturii sîrbe de inspirație țărănească, Ivo Cipiko (1869—1923), de esență realistă și critică, înfățișează o umanitate în genere sumbră în foarte transparentă opoziție cu natura frumoasă, generoasă, văzută rousseauist. Eroul, Rada, este un fel de Ion, însă vizibil exaltat, prins în rețeaua datoriilor contractate la negustorul chiabur, pe care în cele din urmă îl va ucide. Este o fire dreaptă, sinceră, elementară etc. În acest context, nu lipsesc notele caracteristic naturaliste : omul este, t r e b u i e să fie lipsit de scrupule, brutal, cinic, crud, cînd îi sînt în joc interesele. Acestor neomenești porniri, li se opune tînărul Rada, idealizat dacă ne gîndim la Ion, dar tot așa dornic de pămînt : „Cît sînt în viață nu dau pămîntul. Nici lui Dumnezeu nu-l dau." Bun roman realist, amestec de adevăr și exaltare, romanul suferă totuși cu greu concurența scrierilor rebreniste de inspirație similară.

Pentru a fixa contribuția scriitorului român în literatura satului este necesar să operăm o distincție chiar în cuprinsul marii tradiții realiste și demistificatoare, căreia Rebreanu, în linii mari, îi aparține. La Thomas Hardy și Reymont se poate constata o reacție față de viziunea prea apăsătoare, naturalist-pesimistă a satului, exprimată cu deosebire în operele de asemănătoare categorie ale lui Balzac și Zola. Mizeria vîscoasă, brutal fiziologică, din L a t e r r e iritase și pe Reymont, care socotește că naturaliștii francezi, situîndu-se pe o direcție justificată, ajunseseră la excese, la negarea marilor rezerve de vitalitate și forță sufletească ce sălășluiesc în țăran. „Era în jurul anului 1900 — își amintește Reymont — cînd, după citirea romanului L a t e r r e de Zola, am înțeles cît de mult nedreptățise acest mare scriitor pe țăranul poporului său, cît de jignitor îi apreciase sufletul și viața." [2] În continuitatea acestei reacții pare a se situa și Rebreanu, totuși cu ceva mai puțină pasiune a „reabilitării", decît Reymont și fără romantica „încredere" a acestuia. Între Zola și Reymont sau Thomas Hardy, el valori-

[1] Referințe, în acest sens, în articolul Țăranul în literatura slavă de E. Eftimiu, Preocupări literare, An.V., nr. 3, 1940.

[2] Apud W l a d i s l a w R e y m o n t de S. Velea, Studii și cercetări de istorie literară și folclor, nr. 1, 1963.

fică linia mediană, deosebit de fertilă, mai potrivită metodei și naturii sale obiective, înclinată să releve nu o latură sau alta a realității, ci adevărul în complexa sa materialitate și integralitate.

Violenta respingere a viziunii pastorale, refuzul apologiei omului de la țară exprimă punctul de vedere al realiștilor francezi. Balzac în Les paysans, Le curé de village, Le médicin de campagne, dezvăluie, dincolo de barierele Parisului, o lume neașteptată, aproape exotică, aspră, superstițioasă, neîncrezătoare, recalcitrantă la intențiile filantropice, absolut mizerabilă. Oamenii trăiesc aici la scara zoologică, într-o monstruoasă indiferență. O dezvoltare insistentă capătă tema idiotismului vieții de țară. Dar tot Balzac este cel dintîi scriitor care a intuit că în zona aceasta, dincolo de halucinanta degradare, clocotesc subteran forțe mari și o disperare gata să izbucnească. În literatura consacrată satului, romanele lui Liviu Rebreanu constituie o etapă nouă, de izbitoare originalitate, incluzînd noi cuceriri ale metodelor realismului. Pentru a le evidenția, mai concludente decît referirea la tendințe vizibil eronate, din opera atîtor scriitori mediocri, sînt raportările la stadiul premergător al literaturii realiste, cristalizat în operele unor scriitori de prim-rang. Reacționînd împotriva viziunii idilice a satului, Rebreanu nu se limitează la o replică, deja dată, de pe pozițiile „adevărului crud" al vieții, nu repetă argumentele existente în favoarea acestei replici în opera unor mari scriitori (Zola, Cehov etc.), ci realizează o nouă sinteză, de valoare universală. Arătînd semnificația realistă a operelor lui Cehov consacrate satului („A. P. Cehov a zugrăvit satul în trăsături aspre, necruțătoare..."), criticul V. Vorovski semnala, la epoca respectivă, și prezența anumitor exagerări de ordin naturalist, zugrăvirea cu ostentație a laturilor sumbre, unilateralitatea reprezentării etc. Aceste tendințe se făceau și mai vizibil simțite în opera lui Ivan Bunin. „Beznă și noroi — și în viața fizică și în cea intelectuală și în cea morală — e tot ce vede Bunin în satul contemporan." (Studii de critică literară, pag. 126.) Efectele pătrunderii capitalismului la sat, dezumanizarea etc. erau atribuite, în genere, „naturii" țăranului, decăderii sale la treapta reacțiilor animalice etc. Pe planul literaturii mondiale, Rebreanu polemizează direct și indirect și cu această prezentare „infernală"

a vieții țăranului. El afirmă rezistența u m a n u l u i chiar în condiții cu totul neprielnice. Romanele lui Balzac L e m é d i c i n d e c a m p a g n e, L e c u r é d e v i l l a g e, L e s p a y s a n s introduseseră, cum am mai spus, în literatura consacrată satului, elemente de realism demistificator. Totuși, la Balzac, „polemica" merge uneori prea departe, idilismul pastoral este înlocuit cu imaginea sordidă sau infernală: „inteligența nulă", „mirosul insuportabil" etc. Bătrînii refuză să rămînă acasă, căci atunci nu mai capătă de mîncare..., situațiile de acest fel abundă. Viziunea lui Zola asupra țăranilor nemulțumea, am văzut, pe Tolstoi: „Lipsa de înțelegere a vieții poporului muncitor și prezentarea oamenilor din popor sub aspectul unor semisălbatici, îndemnați numai de senzualitate, ură și lăcomie, constituie unul din cusururile principale și foarte mari ale autorilor francezi moderni..."; „...poporul muncitor, care a ținut și ține pe umerii lui această Franță cu oamenii ei mari, se compune nu din animale, ci din oameni cu măreție însușiri sufletești, și de aceea eu nu cred în ceea ce se scrie în romane ca P ă m î n t u l..."

Unilateralitatea reprezentării reține atenția și la Maupassant, ai cărui țărani au mereu „priviri neliniștite, viclene, speriate, egoiste și lașe", umblă numai după profit și nu sînt tulburați nici în fața momentelor fundamentale: nașterea, iubirea, moartea; ce era sec și lipsit de măreție în acest fel de literatură (cu mari merite, totuși) stîrnește în Rebreanu o fecundă insatisfacție. Realismului demistificator el îi va asocia viziunea epopeică, monumentală.

Este semnificativ că unii critici (N. Iorga, de exemplu), nereceptivi la puternicul element de originalitate adus de Rebreanu în raport cu opera scriitorilor francezi, așază pe I o n pe aceeași linie cu L a t e r r e de Zola. În schimb, Mihail Dragomirescu încearcă să deducă superioritatea romanului lui Rebreanu dintr-o „realizare a idealului". Ion ar reprezenta ideea că „cea mai mare mulțumire, pe care un om o are pe pămînt, nu i-o dă bogăția, ci realizarea idealului, împlinirea datoriei față de cei de azi și cei de mîine". Distincția stabilită de critic sugerează unele adevăruri, chiar dacă motivarea lor rămîne deficitară: „I o n al lui Rebreanu este o capodoperă a literaturii noastre. Cine vrea să-și dea seama de aceasta n-are decît să-l citească și să-l compare cu faimosul

roman *La terre* al marelui scriitor naturalist francez Emile Zola. [...] *La terre* ne înfățișează pe oameni ca pe niște *viermi* ai pămîntului, conduși în viață numai de inconștientul instinctelor, și deci ne interesează numai prin latura josnică a ființei omenești în luptă pentru trai, *Ion* ne înfățișează oameni însuflețiți de idei, sentimente și tendințe superior omenești..." (*Critice*, II, p. 246.)

Demitizarea satului, reacțiunea antiromantică, amărăciunea și necruțarea le regăsim în scrierile spaniolului Blasco Ibanez, țarina mitică devine la el *Pămînt blestemat*, tragic motiv al înfruntărilor sălbatice, al sîngeroasei dezumanizări, al epuizării resurselor spirituale, morale, al degradării omenescului. Determinărilor sociale, prezente la Rebreanu cu mai mare forță, el le asociază urmările fanatismului orb și atotputernicelor superstiții.

Un accent deosebit pe factorul moral, dat ca exemplar, al vieții rustice, de o nativă frumusețe — accent mai puțin apăsat în cărțile lui Rebreanu — și în genere tendința de a idealiza omul în natură găsim în *Tess D'Urbervil-le* de Thomas Hardy, plină de un patos calm, tragic și fatalist în esență, al înfrîngerii purității spontane și a omului natural. Deplîngerea efectelor nemiloase ale spiritului burghez asupra așezărilor și moravurilor patriarhale este un motiv comun al unui foarte întins sector al literaturii satului. Deosebirea stă în faptul că Rebreanu se apropie de realități fără nici o idee preconcepută.

Rezerva, suspiciunea, neîncrederea, nevoia de a verifica îndelung temeinicia lucrului — atît de bine marcate în eroii din *Ion* și *Răscoala* — participă la o definire mai generală a tipologiei țărănești, pe planul literaturii universale. Universalitatea acestor note tipologice și adevărul lor se confirmă dincolo de atîtea categorice deosebiri în scrierile lui Balzac și Tolstoi, Zola și Reymont, Maupassant și Verga, Cehov și Prus, Bunin și Blasco Ibanez, Garcia Lorca și E. Caldwell. În tradiția acestui realism demistificator se situează, uneori cu incomparabilă forță, Liviu Rebreanu.

Satul este și pentru Reymont un receptacol de vitalitate, de exemplară intensitate a pasiunilor și tuturor trăirilor umane, în romantic contrast cu platitudinea orașului. Răul însuși este înnobilat prin forță și îndrăzneală, printr-o înnăscută oroare de mediocritate, prin hotărîrea de a duce acțiunea

pînă la capăt. Ca și la Rebreanu, pămîntul constituie motivul central al existenței.[1] Uimește extraordinara vocație a scriitorului în dezvăluirea complexității relațiilor umane. Obsesia averii și a pămîntului se-nfruntă dramatic cu marile instincte și impulsuri umane, erosul îndeosebi fiind privit ca simbol al firii și puterii pămîntului. Personajul memorabil rămîne Iagna, femeie în care înfloresc dorințele și pasiunile cu o intensitate care le scoate din sfera dogmei morale. Ingenuitatea nu-i este alterată de enorma disponibilitate, situînd-o într-o regiune dincolo de bine și de rău. Aspectul romantic, uneori de nuanță poporanistă, alteori înclinația simbolistă îl deosebesc de Rebreanu, decît care este mai bogat, mai abundent în direcția fantasticului, a imaginației folclorice, mai liric, nu însă și mai puternic și în nici un caz mai lucid. Aspectul n a ț i o n a l, implicat la Rebreanu fără ostentație, este la Reymont exaltat.

Situarea omului, observat cu strictețe, la nivelul „normal" al vieții și într-o ambianță determinată, care explică totul, face ca Rebreanu să fie trecut mai de toată lumea în marea școală a n a t u r a l i ș t i l o r, împreună cu Verga, Zola. O cercetare sistematică a înrudirilor de acest tip, cu încadrări comparatiste nu în defavoarea scriitorului român, găsim în studiul Anei Giambruno: U n n a t u r a l i s t a r o m e n o[2]. Personajele „au fiecare rațiunea lor de a fi" și reprezintă „fiecare un aspect al vieții Transilvaniei". „Rebreanu, Verga și Reymont au comun faptul de a fi știut să reprezinte viața în adevărata și tulburătoarea ei concretețe." La Rebreanu, ca și la Verga, „căutarea unei bunăstări materiale" determină „ruina". Interesantă e următoarea distincție: „Dar dacă opera lui Reymont e profund religioasă și în aceea a lui Verga găsim [...] o certă morală stoică creștină, în romanele lui Rebreanu, care studiază problema pămîntului, factorul religios lipsește cu desăvîrșire".
Dar absența factorului religios înseamnă, oare, și ariditate, observare placid-obiectivă, neînsuflețită, netransfigurată de

---

Despre o i n r î u r i r e d i r e c t ă nu p o a t e f i v o r b a. Scriitorul român cunoscuse Ț ă r a n i i lui Reymont, prin traduceri germane și franceze, după ce scrisese I o n.

2 Ana Giambruno, U n n a t u r a l i s t a r o m e n o: L i v i o R e b r e a n u. Considerații în acest sens și în R e b r e a n u ș i l i t e r a t u r a u n i v e r s a l ă de Edgar Papu, G.L., nr. 49, 1965.

un gînd mai înalt? Studiul ezită să răspundă sau chiar numai să-și pună această problemă, care, pentru noi, se rezolvă în încercarea de a descoperi, dincolo de superficiala epică, elementele unei viziuni specifice fără ostentație, un anume chip de a vedea omul, viața și moartea, un lirism de esență, inefabil, care, de la sine, emană din structura romanelor lui Rebreanu, din grava meditație în marginea sensului și eficienței actelor omului și dintr-o anume tulburare și o anume liniște în fața destinului. Înfiorare nu neapărat religioasă, dar de o esență subtilă, spiritualizată, opusă în orice caz viziunii prozaice, utilitariste, pe care unii înclină să i-o atribuie.

Puterea de a reprezenta sufletul mulțimii conferă lui Liviu Rebreanu un loc foarte înalt într-o arie literară cu mult mai largă decît aceea a prozei românești. Comentînd R ă s c o a l a, Al. Philippide remarca, între altele, că sentimentul masei Rebreanu îl produce cu o intensitate superioară celeia pe care o atinsese chiar o literatură oarecum specializată la acea epocă în zugrăvirea marilor grupuri umane, e vorba de literatura sovietică. Această întîietate este cu atît mai prețioasă, cu cît: „Nimic nu e mai greu în literatură decît zugrăvirea vieții colective. [...] Personalitatea variabilă și inconsistentă a mulțimii se acomodează greu cu tehnica romanului, care cere concentrarea acțiunii în jurul unui personaj central." [1]
Ar fi de adăugat acestei fine observații că Rebreanu a izbutit să ajungă la o exprimare a sufletului colectiv fără a apela la formula romanului-ciclu, a romanului-fluviu, obișnuită încercărilor asemănătoare, ci folosind o tehnică mai dificilă și pe un spațiu strîns, pe o durată limitată, caz aproape unic în literatura lumii, firește, la scara unei realizări similare.

Următoarea formulare încheie un articol al lui Eugen Lovinescu:
„Unei literaturi care abia acum începe să se înfiripe în elaborații mai subtile, chinuită și fecundată totodată de o ideologie și de o vibrație nervoasă, de probleme de conștiință, vehiculată prin complicate procedee de analiză și de stil, unei astfel de literaturi nerealizate încă definitiv, dar care se poate presimți prin atîtea sforțări remarcabile, e o fericire

[1] Adevărul literar și artistic nr. din 8 dec. 1935.

că i s-a pus temelia solidă a acestei epopei țărănești (s.n.). Pentru a justifica (s.n.) trepidația nervoasă, dezordonata bogăție de senzații, incomparabila putere de analiză, exuberanța lirică, febrilitatea intelectuală a literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu — de pildă — trebuia să arătăm alături blocul granitic, solid, al lui Ion."[1]

Recunoscîndu-se, așadar, vigoarea granitică a operei, i se contestă într-un fel interesul problematic, calitatea oricărei literaturi moderne, și i se rezervă meritul de a pregăti, de a „justifica", printr-o solidă temelie literatura problemelor de conștiință și a adevăratei adîncimi umane.

Rămîne de văzut cît adevăr conține această recunoaștere și dacă nu cumva opera lui Rebreanu era ea însăși o expresie a literaturii „așteptate".

În majoritatea analizelor critice, consacrate scriitorului, era subliniată capacitatea de a face o literatură reprezentativă cu eroi tipici, dar i se refuza adîncimea problematică, ca și cum cei doi termeni (reprezentativ-problematic) s-ar exclude unul pe celălalt; în realitate, se condiționează. În această îmbinare a caracterului reprezentativ cu adîncimea problematică vedem o calitate fundamentală a artei lui Rebreanu în faza realizărilor sale definitive.

Ca nuvelist, Rebreanu nu ajunsese încă să realizeze această fuziune caracteristică marilor romane. Eroii săi puteau fi reprezentativi, fără a beneficia încă de adîncime dramatică și de însușirea de a fi eroi problematici. Este, în fond, ceea ce deosebește Catastrofa de Pădurea spînzuraților, cu toată asemănarea exterioară a situațiilor. Observațiile lui Lovinescu asupra nuvelei citate sînt îndreptățite : „Lipsit de energie, cu un suflet obscur și vegetativ, David Pop nu e interesant prin dezbaterea conștientă a unei mari probleme sufletești, ci e reprezentativ (s.n.,L.R.) prin simplitatea amorfă a anonimilor fără inițiativă în fața evenimentelor".

Ceea ce lipsea în Catastrofa — explorarea analitică a unei mari probleme sufletești, adîncimea problematică — există, în schimb, în Pădurea spînzu-

[1] E. Lovinescu, Critice, VII, Ancora, Buc., 1922, p. 132.

r a ț i l o r, roman care, dincolo de caracterul reprezentativ al eroului, e saturat de „probleme".

Apostol Bologa, pentru a fi l e a l într-o zonă profundă și esențială a conștiinței, are de îndepărtat presiunea numeroaselor ispite curente, prejudecăți etc. și, îndeosebi, are de înfrînt glasul conștiinței superficiale, al „datoriei", la slujirea căreia se angajase, al „lealității" în accepția obișnuită a cuvîntului. Pentru a deveni „moral" în substanță, el trebuie să fie „imoral" față de legea curentă, să o „trădeze", să suporte disprețul celor „leali", celor „morali", celor rămași la datorie, celor care îl privesc ca pe un trădător. În acest punct, cu toate că fără exces de dezvoltare, romanul atinge problematica europeană a războiului prim mondial, avînd tangențe, de pildă, cu una din temele larg dezbătute în V a r a l u i 1 9 1 4 a lui Roger Martin du Gard, aceea a raportului dintre morala aparentă și morala profundă, între „lealitatea" burgheză și lealitatea față de valorile general-umane, raporturi contradictorii descoperite de literatura realismului critic avansat în toată cruda lor acuitate. Apostol Bologa este un ins aproape comun, n-are conștiința unui Jacques Thibault (furios că valorile m o r a l e — cinstea, onoarea, demnitatea, lealitatea — sînt atribuite, de spiritul curent, celor hotărîți să-și facă d a t o r i a, pe cînd el este considerat un laș), totuși, într-o formă necristalizată, resimte acest d e z a c o r d în situația sa, cu deosebirea că el deliberează îndelung, se teme că dezertînd ar comite un act neloial.

Senzația de totală neparticipare la evenimente a ființei lăuntrice, de înstrăinare față de scopurile luptei încearcă pe toți eroii romanelor din familia P ă d u r i i s p î n z u r a ț i l o r — de la F o c u l lui Barbusse la A d i o, a r m e! al lui Hemingway și U l t i m a n o a p t e d e d r a g o s t e ... al lui Camil Petrescu. Senzația eroului din A d i o, a r m e! că ceea ce se petrece cu sine și în jurul său sfidează rațiunea etică elementară, își face loc și în ființa lui Bologa, chiar din momentul în care asistă la execuția ofițerului ceh, ca și senzația — tragică — a atotputerniciei arbitrariului. Și aici, ca și acolo, un sentiment de amărăciune, de singurătate, de care eroul nu scapă decît temporar angajîndu-se în dragoste, ca într-o beție. Și aici, ca și acolo — îndemnul la rezistență, sugestia persistentă ca omul s ă n u s e l a s e a n t r e n a t, cu orice risc, s ă n u c e d e z e forțelor oarbe, să nu se

lase umilit de instinctul ancestral, care-i șoptește să meargă înainte spre un punct nedefinit, pe un drum pe care, ca o consolare insuficientă, merg și „ceilalți". Rebreanu contemplă drama *direct*, Hemingway — *pieziș*; Rebreanu, mai liniștit, mai obiectiv, mai „artistic", Hemingway — într-un fel mai subtil și atîtător, dar și unul și celălalt scriu cărți solide, adevărate, omenești. Pe scara valorilor, *Pădurea spînzuraților*, mai tulburătoare, de o esență spirituală mai elevată, în ciuda aparențelor contrarii, cu un accent de inefabil în plus față de a marelui prozator american, ocupă, în imediata vecinătate, o treaptă *mai sus*.

Reputația europeană, de care nu se împărtășise pînă atunci nici un scriitor de la noi, începe, îndată după apariția lui *Ion*, a surîde noului romancier și în 1922 *Viața Românească*[1] aduce vestea de bun augur: *O revistă florentină despre Rebreanu* („Rar mi-a fost dat să citesc pagini atîta de obiective... Romanul acesta ar trebui tradus în italienește..." etc.).
Vești de acestea răsar tot mai des, sugerînd altceva decît recunoașteri de complezență. *Literatura românească în Europa*[2] și dedesubt cuprinsul ce nu lasă nici o îndoială asupra interesului activ, real, ce manifesta străinătatea: „*La Foresta degli Impiccati* (*Pădurea spînzuraților*) [...] cu sfîrșitul grav în italienește ca într-un ison de orgă înaltă catolică: « Ricevi, o Signore, l'anima del tuo servo Apostolo... Apostolo... Apostolo... » L-a tradus Enzo Loreti și-l introduce, cald, Luigi Tonelli, dorind, în încheiere, ca o pornire asemenea să dea în traducere românească cititorilor de la noi opera vreunui mare romancier italian contemporan."
Tradus în italienește, romanul apare și la Paris, în 1932, însoțit de comentariul comprehensiv al lui André Bellesort: „...c'est un roman qui a passionné les Roumains et qui intéresse toutes les nations. Il n'a besoin, pour être compris, d'aucune introduction [...] Ici le vrai champ de bataille c'est un pauvre coeur d'homme."

---

[1] V.R., nr. 4, 1922, sub semnătura lui Ramiro Ortiz.
[2] *Boabe de grîu*, An. I, nr. 5, 1930.

E semnalată însușirea care distanțează romanul lui Rebreanu de toată obișnuita literatură de război, făcută în stil banal de litanie umanitaristă, pacifistă, chiar de autorii cei mai de renume ai epocii: „Aucune vaine imprécation contre la guerre. Elle est évidemment responsable de toutes ces souffrances. Ce n'est pourtant pas elle que nous maudissons, c'est l'homme qui ajoute à ces horreurs naturelles son effrayante incompréhension des âmes et le mépris de leurs droits les plus légitimes. Voilà ce qui donne à ce roman une place singulière au milieu de tous les romans inspirés par le cataclysme de 1914." [1]

Aceste recunoașteri nu sînt repezi pîlpîiri de interes curînd înnăbușite; chiar în ultimul an de război, apare în limba franceză capodopera lui Rebreanu, sub titlul Ion, le Roumain [2]. Pierre Mesnard, autor și al traducerii, avansează în introducerea la roman această surprinzătoare probabilitate: „....Peut-être le roman roumain est-il appelé à jouer dans notre époque un rôle de rajeunissement et de transformation aussi important que le roman russe à la fin du siècle dernier." („Poate că romanul românesc să fie chemat să joace, în epoca noastră, un rol de factor regenerator și transformator tot așa de important ca acela al romanului rusesc la sfîrșitul secolului trecut.")

Propoziții cutezătoare, în legătură cu situația romanelor lui Rebreanu în contextul universal, înaintase prin anul 1925 Mihail Dragomirescu, criticul des ironizat, cu dreptate sau fără, dar totdeauna la impresionantă distanță de obișnuitele, prudentele, platitudini ale profesiei noastre. Aceste formulări curajoase, această frontală ciocnire cu prejudecățile și timorarea, acest gust al riscului — semn distinctiv al criticului de rasă ce zvîcnește o dată într-un blajin dascăl de universitate — trebuie să dea de gîndit, oricît ar părea de zgomotoasă, de excesivă gesticulația. „Liviu Rebreanu — declară, așadar, M. Dragomirescu [3] — în afară de capodoperele lui nuvelistice, a scris înainte de vîrsta de 40 de ani trei romane în care cristalizează trei mari probleme ale sufletului omenesc:

---

[1] André Bellesort, La Forêt des Pendus, Paris, 1932.

[2] Pierre Mesnard, Ion, le Roumain, Paris, 1945.

[3] Mihail Dragomirescu, Răspuns unui minoritar, Viitorul, nr. din 11 dec. 1925.

problema instinctului, în Ion, problema conștiinței, în Pădurea spînzuraților, și problema misticului și a suprafirescului, în Adam și Eva." Gîndul alunecă repede în comparații bombastice, nici vorbă, dar, la o analiză strictă, nu chiar așa de fanteziste, de prăpăstioase în spiritul, și nu în litera lor, la modul tipic, necenzurat, dar cu atîta putere sugestivă, al unui Alexandru Macedonski: „În Ion a putut să dea viață unui număr de aproape o sută de eroi, într-un număr de pagini mult mai mic decît cuprinde Anna Karenina, necum Război și pace..." Cît despre Adam și Eva, se constată că denotă „puterea de imaginațiune pe care n-a avut-o decît, poate, Cervantes" în Don Quijote. În fine, aceste disocieri, care, cultivate fără esențiale abateri de logică, duc la ideea, ce nu dase prin cap nimănui, că anume Liviu Rebreanu stă în fruntea tuturor romancierilor contemporani:

„Și cînd constat la un scriitor de-al nostru asemenea însușiri, și cînd îl compar, în minte, cu capodoperele cunoscute ale romanului universal, este, oare, greu să vedem că el se pune dintr-o dată în rînd cu marii romancieri ai lumii? Și constatînd în același timp că producțiunea atît de lăudată de unii a romancierilor contemporani este în cea mai mare parte ori literatură (Anatole France, Barbusse, Romain Rolland), ori ideologie (romanul german), și prea puțin poezie — este oare greu să mergi cu gîndul că Liviu Rebreanu cu Ion, Pădurea spînzuraților și Adam și Eva — creațiuni de pură poezie — poate fi pus în fruntea romancierilor lumii de astăzi?"

Conștiința dificultăților ce avea de înfruntat într-o întrecere în care partenerii străini, dar și români, erau numeroși obliga pe Rebreanu la disciplină, eroică asceză și la încordarea tuturor forțelor spirituale. Cînd tînărul cu o înzestrare artistică atît de incertă se arunca în valurile unei competiții ce se vestea atît de dificilă și, pentru sine, atît de strident de inegală, trăia încă Lev Tolstoi, printre „colegii" de generație se număra Thomas Mann... Nimic nu părea să-l îndreptățească unei atît de anevoioase alăturări. Rebreanu a izbutit, totuși, să se plaseze pe orbita marilor valori ale romanului european, tocmai pentru că misiunea îi era dificilă; fără

această dificultate presupusă la origine, fără mobilizarea acelor resurse lăuntrice la care o b l i g a confruntarea, Rebreanu n-ar fi izbutit. Dacă dificultățile erau mai mici și concurenții mai puțin redutabili, Rebreanu însuși n-ar fi fost c o n s t r î n s să fie ceea ce este. Firea sa era astfel făurită încît predispunea la acomodare, la adaptare, cu un efort niciodată mai mare decît cel exact pretins. Dar, în cazul de față, a d a p t a r e a nu era ușor de realizat. Și pentru că a fost greu de realizat, a realizat-o. În genere, el a izbutit totdeauna unde avea de depășit o performanță, a ratat îndeobște țintele către care calea era ușoară. Marile încercări antrenau în scriitor mari resurse, de aceea Liviu Rebreanu a izbutit.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

Redactor responsabil : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : IDA MARCUS

Dat la cules 21.09.1966. Bun de tipar 06.06.1967. Apărut 1967. Tiraj 12180 ex. Broşate 10080 ex. Legate 1/1 2100 ex. Hîrtie scris tip I A de 70 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 22,14. Coli tipar 23,25. Nr. 15593/1966. C. Z. pentru bibliotecile mari 8 R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8 R—94.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti — Republica Socialistă România

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

13—874

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PRETUL
5 Kel